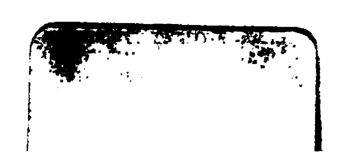
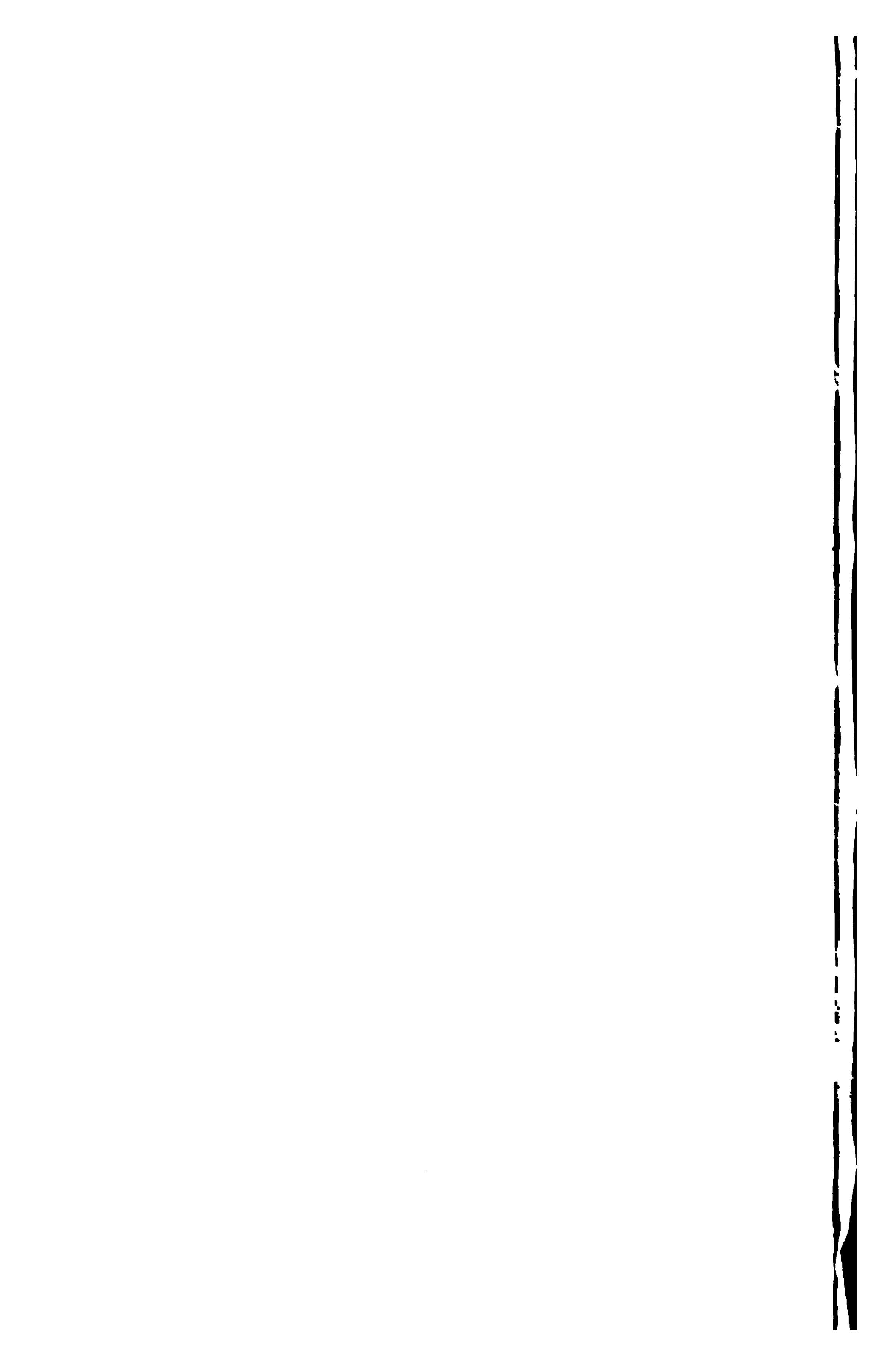




Geschichte
der
bildenden Künste im Mittelalter.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage.

Erster Band.

Altchristliche, byzantinische, muhammedanische, karolingische Kunst.

Bearbeitet vom Verfasser,

unter Mithülfe von Dr. J. Rudolf Rahn.

Düsseldorf,
Verlagshandlung von Julius Buddeus.
1869.

Vorrede.

Der dritte Band meines Werkes hat in der zweiten Auflage nicht geringere Veränderungen erlitten, als die beiden ersten. Seine wichtigsten Abschnitte sind fast eine neue Arbeit und der Inhalt des Ganzen ist fast auf das Doppelte der ersten Auflage gestiegen. Diese Erweiterung des Umfanges ist keinesweges erfreulich, durchaus nicht geeignet, die Zahl der Leser zu vermehren und dem Verfasser Gunst und Popularität zu verschaffen, besonders da es sich in diesem Bande nicht von Kunstleistungen ersten Ranges, sondern von Anfängen und Uebergängen handelt. Allein sie war unerlässlich, wenn auch dieser Band den Ansprüchen der heutigen Wissenschaft genügen und den darauf folgenden Bänden die wünschenswerthe Grundlage geben sollte.

Auch hier war seit dem Erscheinen der ersten Auflage eine gewaltige Vermehrung des geschichtlichen Stoffes eingetreten. Zwar war hier kein Ninive entdeckt, kein neues Volk den früher bekannten zugesellt; aber fast bei jedem von diesen waren wichtige neue Thatsachen erforscht, welche helleres Licht auf ihre Wirksamkeit und Bedeutung werfen. So für altchristliche Kunst durch de Rossi und Hübsch, für byzantinische durch Salzenberg und de Vogüé, für den ganzen Orient durch Coste und Flandin, durch Texier und Andere. Ueber die ursprüngliche Geschmacksrichtung der deutschen Völker und daher zunächst über die karolingische Kunst hatten die erst seit Kurzem wissenschaftlich betriebenen und benutzten Ausgrabungen auf germanischen Grabstätten unerwartete Aufklärungen gegeben. Zu diesen aus dem Schoosse der Erde oder aus fernen Ländern

uns zugeführten neuen Anschauungen kamen dann aber andere, fast noch zahlreichere, welche durch die eifrigen Studien der letzten Decennien und vermöge der dadurch erlangten Schärfung des Blickes auch dem alten Besitze unserer Sammlungen abgewonnen waren. Meine in der ersten Auflage ausgesprochenen Ansichten hatten bereits längst bei mir selbst durch fortgesetzte Studien, namentlich durch wiederholte, eingehende Prüfung der in den Bibliotheken von Paris und Rom befindlichen Miniaturen zwar nicht eine völlige Aenderung, wohl aber wesentliche Modificationen erlitten. Dahin wirkten auch gründliche Untersuchungen Anderer und besonders die zahlreichen Publicationen, welche durch die Hülfe moderner Technik die Originalien mit einer bisher unerreichten Treue und Genauigkeit darstellten und so durch vergleichende Uebersicht dieses ganzen Schatzes mannigfacher Kunstwerke neue Einsichten gaben, die auch neuen Ausdruck forderten.

Bei der klassischen Kunst, deren Verständniss durch die Vollkommenheit ihrer künstlerischen Sprache sehr viel leichter und durch umfassende wissenschaftliche Vorarbeiten ausser Zweifel gestellt ist, deren neue Erscheinungen auch sofort vielseitiger gelehrter Prüfung unterliegen, wäre es möglich gewesen, auch bei ungewöhnlicher Vermehrung des Stoffes sich auf allgemeine Resultate zu beschränken. Für die Periode, mit der sich der gegenwärtige Band beschäftigt, schien dies wenigstens mit dem Zwecke meines Werkes nicht vereinbar. Wo so wenige und zwar durchweg vereinzelte Vorarbeiten vorliegen, wo die Folgerungen aus den neuen Thatsachen noch nicht endgültig gezogen sind, wo endlich die Bedeutung, selbst der hervorragendsten Leistungen, streitig oder unerörtert ist, schien es geboten, überall auf die Quellen hinzuweisen und die aus denselben gezogenen Schlüsse näher zu begründen, um so der wissenschaftlichen Kritik und späteren Forschern einen festen Boden zu bieten. Dies war aber auch aus anderen Gründen nöthig. Minder vollkommene Kunstwerke werden einem entfernten Zeitalter nicht durch bloss äussere Betrachtung verständlich, sondern nur durch ein Eindringen in die Motive. Man kann dem vulgären Sprachgebrauche, der die Nichtbeachtung der Kuntwerke mancher Epochen damit entschuldigt, dass sie nur „historisch“, nicht wegen ihrer Schönheit merkwürdig seien, eine gewisse Berechtigung zugestehen. Aber auch in diesen Epochen sind die Elemente der Schönheit vorhanden, nur nicht in voller Ausbildung, und die Kunstgeschichte darf um so weniger darauf verzichten, die Motive, welche diese unvollkommene Haltung bedingten, zu erforschen, als dieselben Motive auch in den Epochen rei-

ferer Kunstleistung zum Grunde liegen und ihr in jenen Anfängen gewonnenes Verständniss diesen zu Gute kommt. Die karolingische Kunst trägt wesentlich dazu bei, die herrlichen Leistungen des späteren Mittelalters zu erklären.

Dass ich bei der schwierigen Aufgabe des Eindringens in die Motive künstlerischer Anfänge und dem nothwendigen Bestreben relativer Kürze überall das richtige Maass und die wünschenswerthe Klarheit erreicht haben sollte, wage ich nicht zu hoffen. Es muss mir genügen, wenn meine Arbeit anregende Anschauungen gewährt und zu tieferer Begründung eines wahrhaft wissenschaftlichen Studiums der Kunstgeschichte mittelbar wirkt.

Die Eintheilung des Stoffes und die Folge der Kapitel ist im Wesentlichen dieselbe geblieben, wie in der ersten Auflage. Nur bei der Betrachtung der muhammedanischen Völker habe ich statt der geographischen eine dem chronologischen Gange der arabischen Kunst besser entsprechende Reihenfolge, und in dem Kapitel über die malerischen und plastischen Leistungen der karolingischen Aera bei der Fülle des Stoffes Unterabtheilungen eintreten lassen.

Dem Herrn Verleger habe ich für die bereitwillige Herstellung der von mir gewünschten zahlreichen Illustrationen, meinem Freunde, Herrn Dr. Rahn in Zürich, für vielfache treue und fleissige Hülfe meinen Dank auszusprechen. Diese durch ausführliche und wiederholte Besprechungen geleitete Hülfsleistung, welche durch die frischen Anschauungen einer italienischen Reise und durch eben vollendete gründliche Studien der Monumente von Ravenna besonders werthvoll wurde, erstreckt sich auf die drei ersten Bücher dieses Bandes, wobei jedoch einzelne darin enthaltene längere Abhandlungen, z. B. über die Katakomben, über die Basiliken, über das Malerbuch vom Berge Athos u. a. von mir vorgearbeitet waren und die schliessliche Redaction von mir erfolgte. Am vierten Buche endlich, der Darstellung der älteren germanischen und karolingischen Leistungen, hat Herr Dr. Rahn keinen Antheil; da es sich hier nicht bloss um die Bearbeitung eines bereits bestehenden Textes, sondern zum Theil wenigstens um völlig Neues und um die bessere und tiefere Begründung meiner in der ersten Auflage nur unvollkommen angedeuteten Auffassung dieses Zeitalters handelte, war es mir Bedürfniss, dieselbe unvermittelt auszuführen.

Das Erscheinen des gegenwärtigen Bandes ist nicht bloss durch den Umfang der Aufgabe, sondern auch durch persönliche Hinderungen, bei mir selbst durch Krankheit und den durch dieselbe bedingten Wechsel des

Wohnortes aufgehalten worden. Ich hoffe, dass der vierte Band ohne Hinderungen bleiben und dessen erste Abtheilung schon kurz nach dem Erscheinen des gegenwärtigen Bandes dem Druck übergeben werden wird.

Der Druck ist leider nicht frei von einigen Fehlern geblieben, welche, wenn auch meistens nicht sinnentstellend, dennoch Anstoss geben könnten. Ich habe daher das Verzeichniss derselben, in das ich auch einige mir wünschenswerthe Zusätze eingeordnet habe, hiernächst beigefügt, und ersuche die Leser, dieselben vor dem Gebrauche des Buches zu verbessern.

Wiesbaden, im August 1869.

Carl Schnaase.

Druck- oder Schreibfehler nebst Nachträgen,

um deren Verbesserung oder Berücksichtigung vor dem Gebrauche des Buches gebeten wird.

Seite 35. Zeile 13 von oben statt S. Callisto lies S. Calisto.
„ 46. Anm. 1. Z. 1 statt Vitruo lies Vitruv.
„ 66. Z. 11 v. o. statt Haüptzügen lies Hauptzügen.
„ 79. Z. 9 v. u. in den Anm. statt 3 lies 2.
„ 86. Anm. 2. Z. 3 st. Coemetrium l. Coemeterium.
„ 93. Z. 8 v. u. st. Sarkophagen l. Sarkophage.
„ 124. Z. 1. v. u. st. Occient l. Occident.
„ 132. Z. 13 v. o. st. Ballustraden l. Balustraden.
„ 158. Z. 2 v. u. ist zu dem Worte Gynäceum als Anmerkung unter dem Texte hinzuzufügen:

Das Wort Gynaeceum, schon von der klassischen Latinität adoptirt, wurde von den Lateinern später auch für den, den Frauen in den Kirchen angewiesenen Raum gebraucht. Die Byzantiner dagegen verbanden mit dem Worte *γυναικεῖον* vorzugsweise den Begriff des häuslichen Frauengemaches und des muhammedanischen Harems und bedienten sich für die kirchliche Frauengallerie der Worte *ὁ γυναικίτης* oder *ἡ γυναικῖτις* (s. Ducange Gloss. med. et inf. Graec. und Stephanus Thes.). Die Neugriechen endlich benennen diese mit dem Worte: *τὸ γυναικίτι*, welches bei ihrer Gewohnheit die Endsylbe zu verschlucken in *γυναικίτιον* zu ergänzen ist.

„ 186. Anm. 2 Z. 2 st. Sozomenes l. Sozomenos.
„ 193. „ 1 „ 2 „ Censtantini l. Constantini.
„ 194. Z. 19 v. o. st. Raum l. Saum.
„ „ „ 2 „ u. „ Seiten l. Seite.
„ 203. „ 7 „ „ „ Miächele l. Michele.
„ 233. „ 14 „ o. „ Porphyrogenetus l. Porphyrogennetus.
„ 245. „ 6 „ „ „ wesentlichen l. wesentliche.
„ 256. „ 1 „ u. „ äusserst l. äussert.
„ 274. „ 15 „ o. „ Handschrift l. Handschriftensammlung.
„ 283. „ 8 „ u. „ Traufurnari l. Tranfurnari.
„ 303. „ 7 „ o. „ Valentinian l. Valerian.
„ 303. „ 13 „ u. „ Bilpai l. Bidpai.
„ 303. Anm. 1 Z. 1 st. Heldensage l. Heldensagen.
„ 311. „ 4 „ 1 „ Leip. fig. l. Leipzig.
„ 324. „ 3 „ 4 „ Déscription l. Description.

S. 326. Z. 5. v. o. st. Gynaitikion l. Gynaikition.
„ 327. Anm. 1 Z. 2 st. Dighoue l. Dighour.
„ 338. „ 1 „ 19 v. o. st. nach Texier l. noch Texier.
„ 372. Z. 11 v. o. st. tis l. ist.
„ 375. „ 11 „ „ „ Schuell l. Schnell —.
„ 378. Anm. 1 Z. 1 st. Egyt. l. Egypt.
„ 401. Z. 20 v. o. st. ein l. eine.
„ 404. „ 17 „ „ „ irgenwo l. irgendwo.
„ 405. „ 13 „ „ „ zurückdrängt l. zurückgedrängt.
„ 405. „ 2 „ „ „ von l. vor.
„ 425. „ 2 „ „ „ Das l. Die.
„ 429. Anm. 4 lies die ganz entstellte unterste Zeile: in der Historia de las guerras civiles de Granada.
„ 443. Anm. 1 Z. 3 st. dominaction l. dominacion.
„ 444. „ 2 st. Montpéraux l. Montpéreux.
„ 450. Z. 4 v. o. st. turze l. Sturze.
„ 458. Z. 11 v. u. zu dem Worte anschliesst ist als Anmerkung unter dem Texte hinzuzufügen:
Eine Abbildung dieses Palastes bei v. Schlagintweit, Reisen in Indien und Hochasien, Jena 1869. S. 332. Die Bezeichnung dieses Palastes als Schah-Dschehan-Palast bedeutet nicht, dass er der Erbauer, sondern beruhet nur darauf, dass er dort von seinem Sohne Aurengzeb gefangen gehalten und somit der letzte Bewohner desselben geworden sei.
„ 460. Z. 11 v. u. st. unbedeckter, marmorner l. unbedecktes, marmornes.
„ 491. „ 19 „ o. „ pielen l. spielen.
„ 510. Anm. Z. 4 st. beschreib l. beschreibt.
„ 513. Z. 4 v. o. st. Maurr l. Mauer.
„ 514. Z. 11 v. o. st. anscnloss l. anschloss.
„ 523. Anm. 1. In der Revue archéologique, 1869. p. 313 ff. versucht Quichérat eine neue Restauration der Basilika des heiligen Martin zu Tours und zwar mit Hülfe einer noch unbenutzten Quelle, nämlich der in einigen Handschriften der Lebensbeschreibung dieses Heiligen mitgetheilten Sammlung der in den verschiedenen Theilen der Basilika befindlichen Inschriften. Ich begnüge mich daraus anzuführen, dass auch er der Annahme eines kreisrunden Altarbaues widerspricht und vielmehr eine einfache Basilika mit Emporen, gerader Decke und einer halbkreisförmigen Apsis, zugleich aber, auf Grund einer dunkeln Andeutung in einer der Inschriften, mit einer Vierungskuppel annimmt.
„ 547. Z. 14 v. u. st. mehreren l. mehrere.
„ 550. Anm. 1 st. Vel quii l. Vel quis.
„ 572. Z. 16 v. o. st. Nereo ad l. Nereo ed.
„ 572. Anm. 1 Z. 4 st. Donatar l. Donator.
„ 603. Anm. 1 st. in sino l. in sinu.
„ 614. Z. 13 v. u. st. kleinen l. kleine.
„ 629. Anm. 2 Z. 2 st. Santi l. Sancti.
„ 635. „ 2 Z. 1 v. u. st. Bibe l. Bibel.
„ 663. Z. 3 v. u. st. phatastischem l. phantastischem.

Inhalt des dritten Bandes.

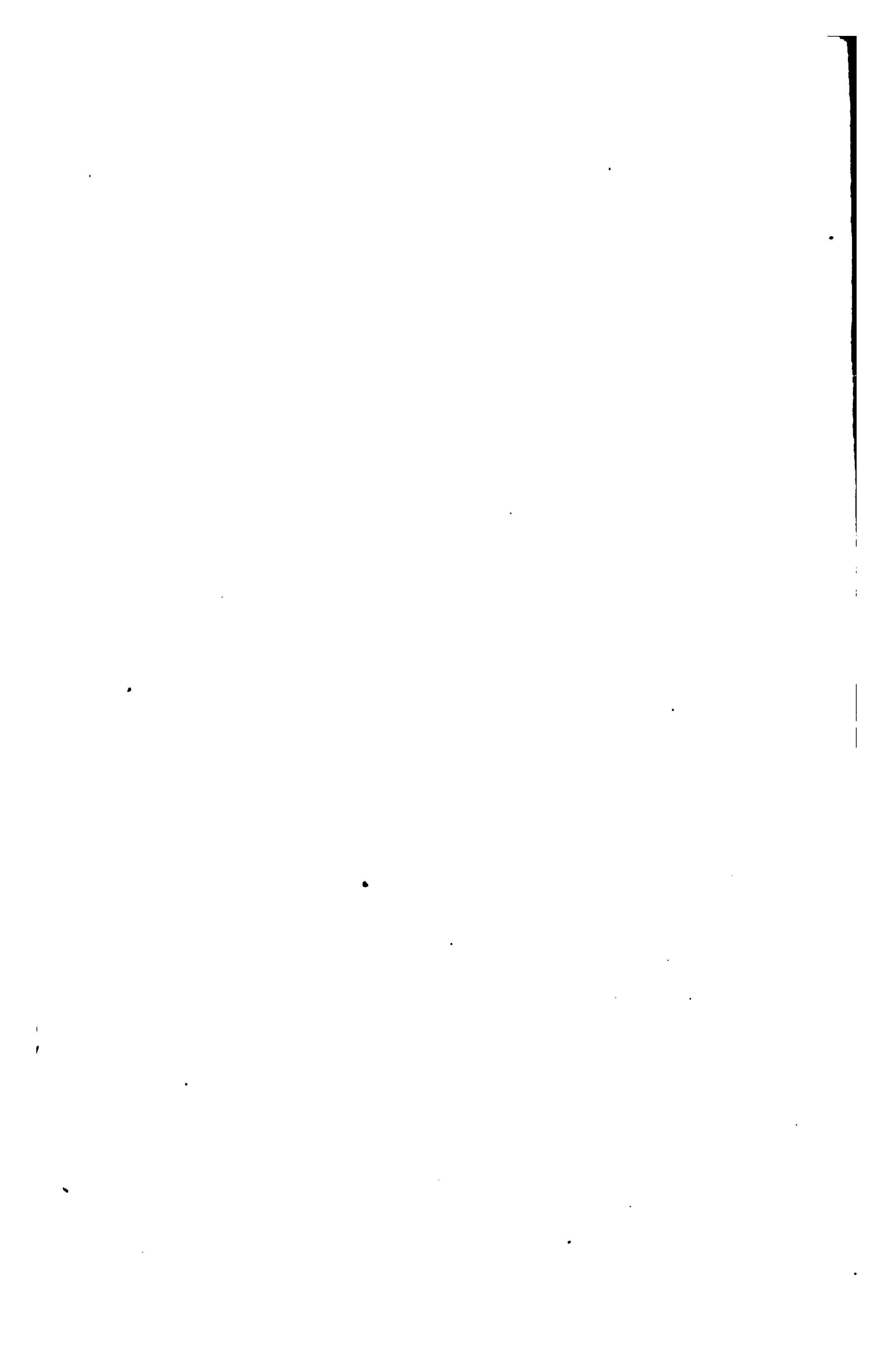
Zweites Buch. **Die byzantinische Kunst.**

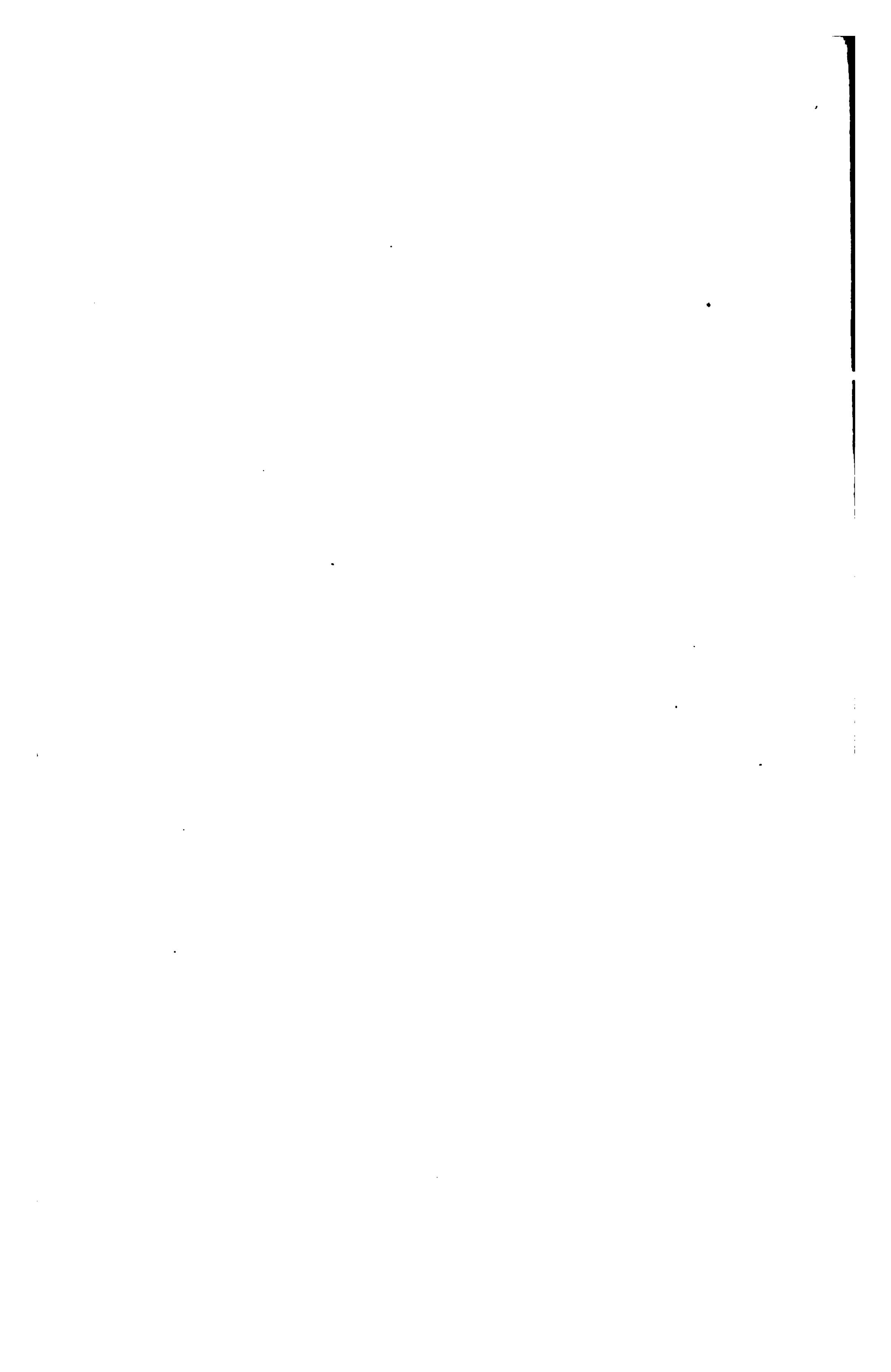
Drittes Buch. **Die muhammedanische Kunst.**

Viertes Buch. **Anfänge christlich-germanischer Kunst. Das karolingische Zeitalter.**

Verzeichniss der Abbildungen.

**





Erstes Buch.

Erste Regungen der christlichen Kunst.

Von Gallienus bis zum Untergange des weströmischen Reiches.

Erstes Kapitel.

Historische Uebersicht.

Die Zeit der Auflösung des weströmischen Reiches ist eine der interessantesten und lehrreichsten der Weltgeschichte; nicht für den oberflächlichen Blick, der hier die ruhig schönen und grossen Gestalten der griechisch-römischen Vorzeit vermisst, wohl aber für eine tiefere Auffassung. Die Posaunen des Gerichts ertönen über den römischen Erdkreis hin, das Feststehende wankt und stürzt, chaotisch mischen sich die Elemente und eine neue Ordnung der Dinge zeigt sich in ihren ersten Keimen. Auch für die Kunst, so wenig bedeutend sie hier erscheint, ist diese Periode wichtiger, als man gewöhnlich zugesteht.

Der Zustand der römischen Welt unter den Kaisern des zweiten Jahrhunderts war im Ganzen ein sehr glänzender; das Reich in alter Gewohnheit des Gehorsams völlig beruhigt, die Wohlfahrt durch regen Verkehr befördert, durch langerprobte Gesetze, durch regelmässige und sorgsame Verwaltung geschützt, die Sitte mässig und milde, Kunst und Wissenschaft von den Vorfahren überliefert. Alles schien fest, sicher, wohlthätig. War auch der Thron der Cäsarn nicht immer von so gerechten und weisen Herrschern, wie die Geschlechter der Flavier und Antonine sie hervorbrachten, besetzt, auf die Ruhe des Reiches hatte selbst ein Nero keinen erschütternden Einfluss ausgeübt. Grausamkeit und Laster der Fürsten wirkten nur für ihre Umgebungen, höchstens für die Hauptstadt, verderblich; der Bau des Ganzen stand mächtig und fest, wie sehr auch seine Spitze schwanken mochte.

Aber diese äussere Ruhe war täuschend; schon längst deuteten einzelne, feinere Zeichen auf eine nahende Gefahr und manches edle Gemüth war von bangem Vorgefühl bedrückt. Immer drohender gestalteten sich die Ereignisse. Ein Kaiser, Valerian, fiel in die schmachvolle Gefangenschaft der Parther, unter seinem schwachen Sohne Gallienus zeigte sich die Zwietracht in allen Theilen des Reiches. Während Empörer (die sogenannten dreissig Tyrannen) in den Provinzen hadern, dringen die Gothen bis in das Herz griechischer Sitte, bis nach Asien, wie zum Warnungszeichen zerstören sie das uralte Heiligthum der Diana von Ephesus.

Noch einmal siegte Roms altes Glück, aber jetzt konnte man sich nicht mehr verhehlen, dass der Zustand der Dinge ein gefährlicher sei. Der Zufall, oder der warnende Schrecken, welcher die Völker durchzitterte, liess nun eine Reihe von kräftigen und wohlmeinenden Herrschern den Thron besteigen, den siegreichen Aurelian, den erfahrenen, redlichen Tacitus, Probus und Diocletian. Daher wurden Heilmittel mancher Art versucht, um dem Uebel zu steuern; strengere Disciplin der Heere, Aufnahme von Barbaren in den Sold des Reiches, grosse legislatorische Thätigkeit; dann bald die Vermehrung der Mitregenten, um den Ehrgeiz der Feldherrn in den entfernten Provinzen zu unterdrücken, eine durchgreifend neue Gestaltung der Beamtenhierarchie. Endlich die Verlegung der Residenz von Rom nach Byzanz, bald darauf die Trennung beider Theile des Reiches. Auch Constantins Begünstigung des Christenthums und selbst Julians Abfall gehören in die Reihe dieser Versuche. Allein vergebens, die Wucht des ungeheuern Gebäudes spottet der schwachen Stützen; immer sichtbarer lösen sich die Fugen, langsam und majestätisch neigen sich die Massen, bis endlich wenigstens der eine Theil krachend einstürzt und weit umher die Welt mit seinen Riesentrümmern bedeckt.

Gerade diese vergeblichen Versuche, das Reich zu erhalten, machen das Schauspiel seines Sturzes so tief ergreifend. Nicht die Barbaren haben Rom überwunden; Cäsars Legionen hätten sie leicht zurückgehalten. Nicht die Laster und Verbrechen blutdürstiger Tyrannen oder thörichter Jünglinge auf dem Throne untergruben die Macht des Reiches; was Menschen verdarben, hätten Menschen wieder herstellen können. Hier scheiterte das redlichste Bemühen; das Verderben kam heran wie eine Naturkraft, gegen welche Geist, Einheit und Tüchtigkeit nichts vermögen. Rom fiel, weil sein Schicksal vollendet war, weil die Seele, die den gewaltigen Körper belebt hatte, abstarb. Alles Menschliche besteht nur durch begeisterten, zuversichtlichen Glauben. Sobald dieser wankt, verschwindet die Kraft des sichern Entschlusses, die Handlungen werden ohne Wärme und Eifer ausgeführt, die Gebräuche gedankenlos und matt beibehalten. Das Leben weicht allmälig aus dem körperlichen Dasein des Volkes, seine Glieder ster-

ben ab und der Egoismus greift, wie eine zerstörende Krankheit, ungehindert um sich. Der Verfall des römischen Reiches hatte seinen Grund in den Schicksalen der Religiosität.

Von Anfang an waren die Römer nichts weniger als spröde oder ausschliessend in Beziehung auf den theologischen Inhalt der Religion. Schon die Etrusker hatten sich den griechischen Mythen leicht zugänglich bewiesen, die Römer identificirten ihre einheimischen Gottheiten ohne Schwierigkeit mit den griechischen. Jene heidnische Toleranz, welche die Religion als ein gemeinsames Erbtheil des menschlichen Geschlechts ansieht und die Götter anruft, welchen Namen sie auch führen mögen, war bei ihnen noch grösser als bei den Griechen. Die Religion bestand wesentlich in der Bereitwilligkeit der Verehrung, und die Toleranz, man kann vielleicht sagen die Gleichgültigkeit, gegen den Inhalt der Mythen und gegen die Namen der Götter war sogar ein Ausfluss der Frömmigkeit. Daher waren ihnen die Religionen, welche im Besitze eines wahren Glaubens zu sein behaupteten und deshalb den Andern die rechte Religiosität absprachen, wie die jüdische und später die christliche, unverständlich und als menschenfeindlich und atheistisch verhasst. Die Beziehung der Religion auf das Leben und auf die Moral rief zwar zur Zeit der Republik Verbote gegen Mysterien und fremde Religionen hervor, aber auch die römische Moral war, wie wir gesehen haben, mehr auf die äussere Erscheinung als auf das Innere, mehr auf Würde als auf Gefühl gerichtet, die Rücksicht auf die Erhaltung des Staates lag dabei wesentlich zum Grunde. Wenn wir die Schriften der Römer selbst aus der republikanischen Zeit betrachten, so finden wir schon damals bei den Gebildeten den Glauben an die Realität der Götter völlig erschüttert. Die griechischen Philosophieen, welche sie auf einer viel frühern Stufe ihrer Entwickelung empfingen als die war auf der sie bei den Griechen selbst entstanden, nahmen vermöge des praktischen Sinnes der Römer bei ihnen viel deutlicher die Gestalt moralisch-religiöser Systeme an, neben welchen die Volksreligion als etwas bloss Conventionelles erschien. Dass sie dennoch den Göttern opfern konnten, ohne ein Gefühl von Heuchelei, ist nur aus jener heidnischen Auffassung des religiösen Elements und aus einer moralischen Ansicht, für welche der äussere Schein etwas sehr Wichtiges und Heiliges war, zu erklären. Daher kam es denn auch, dass diese Freigeisterei der Gebildeten auf die Religiosität des Volkes eigentlich keinen Einfluss hatte. Sie blieb in der Verstandesregion und liess das Herz unberührt. Das Wesentliche war den Philosophen und den frommen Verehrern der Götter gemeinsam: der Glaube an eine göttliche Ordnung der moralischen Welt, an eine Heiligkeit des Staates, an eine Verbindung der Völker unter der Herrschaft der Civilisation und des wenn gleich ziemlich äusserlich aufgefassten Rechtsbegriffs.

Ein egoistisches Element war dann freilich auch darin und verlieh diesem Glauben eine höhere Wärme. Jene altitalische Fortuna, welche sich zur Roma gestaltete, war die eigentliche Göttin des römischen Volkes. So lange es auf die Erweiterung des römischen Reiches, dann unter den ersten Kaisern auf die gute Verwaltung desselben ankam, war dieser Cultus noch ein höchst begeisterter. Die Begeisterung erlosch, als das Werk vollbracht, als keine Eroberungen mehr zu machen, als auch die Leiden und Zweifel der ersten Kaiserregierungen vorüber waren. Die vortrefflichen Fürsten aus dem flavischen und antoninischen Geschlechte brachten dann noch die Frage der Verwaltung zur Vollendung und der Geist musste sich nun auf etwas Anderes richten. Die griechische Religiosität war der römischen freilich sehr verwandt, aber doch abweichend; auch sie hatte zunächst eine äussere sittliche Ordnung im Auge, aber dieses Aeusserliche war nicht so entschieden der hauptsächlichste Gesichtspunkt. Die innere Schönheit des Menschen, etwas Idealeres und Allgemeineres schwebte ihr vor. Ihre Sittlichkeit hatte auch nicht den Schein des Conventionellen, sondern machte auf Natürlichkeit Anspruch. Ueberdies hatte die griechische Weltansicht, als die Römer mit ihr in nähere Berührung kamen, schon jene nationale und politische Beziehung mehr verloren, das allgemeine Menschliche war deutlich hervorgetreten, und jene asiatischen Lehren von einer Natureinheit hatten Eingang und Ausbildung gefunden. Je mehr nun römische und griechische Auffassung sich verschmolzen, je mehr die praktische Richtung der Italiener sich der freiphantastischen Mythen und Philosopheme der Griechen bemächtigte, desto mehr musste man fühlen, dass jene äussere Weltordnung nicht das Höchste sei. Man erkannte in ihr einen blossen Schein, man suchte nach dem Wesen, das dahinter verborgen sein musste. Die Aufgaben und Zweifel, welche früher nur als müssige und geistreiche Unterhaltung die edlen Römer beschäftigt hatten, wurden nun eine Herzensangelegenheit des Volkes. Die Gemüther wurden beunruhigt, geängstet; zweifelnd an den alten Göttern, suchten sie neue, mehr verheissende. Wie schon früher Alexandrien, so wurde nun Rom in viel grösserem Maassstabe und mit viel tieferer Wirkung der Sitz einer Vermischung aller Religionen. Was damals in philosophischen Secten vorgearbeitet war, fand Eingang in das Volk in religiöser Gestalt. Jeder Schwärmer, jeder Priester entarteter orientalischer Traditionen wurde nunmehr gern gehört und bildete sich gläubige Anhänger. Die Götter aller der Länder, welche das römische Schwert besiegt hatte, schienen sich aufzulehnen und, ihren natürlichen Boden verlassend, das ganze Reich ihrer Herrscher in Besitz zu nehmen. Wie sehr die Bacchischen Lehren um sich griffen, sahen wir schon an den Darstellungen der Sarkophage. Aber auch die ägyptischen Mysterien der Isis und des Serapis, schon frühe in Rom bekannt, wurden nun eifriger

gesucht; der Dienst des persischen Mithras verbreitete sich bis unter die gallischen und germanischen Legionen, wie die zahlreich vorgefundenen Denkmäler unserer nordischen Länder beweisen. Syrischer Sonnencultus kam schon durch Septimius Severus in die Hauptstadt, endlich sogar ein Priester desselben, Heliogabal, auf den Thron. Daneben aber griffen mysteriöse Lehren um sich, die an den einheimischen Cultus sich anschlossen und einen oder den andern der hellenischen oder italischen Götter zum Pantheos, zum Allgotte, als Haupt der andern Götter erhoben. Auch dies war eine Wirkung jener asiatischen Lehren.

Die griechischen Göttersagen, wenn auch aus religiösen Darstellungen des Naturlaufes entstanden, hatten durch die dichterische Phantasie der Griechen das Gepräge dieses Ursprungs ganz verloren. In jenen asiatischen Lehren dagegen sind diese Naturanschauungen nur schwach verhüllt, und zwar sind es stets solche, welche auf das Leben der Natur im Ganzen hindeuten; sie beziehen sich meistens auf das Verhältniss der befruchtenden Sonne zur Erde. Sie führten daher im Gegensatze gegen die individualisirte Mannigfaltigkeit der griechischen Götter auf eine allgemeinere, grössere Einheit, auf das All der Natur hin, und näherten sich in ihrem Resultate jenen andern phantastischen Schwärmereien, in welchen die persönlichen Götter zu einer All-Einheit verschmolzen wurden. Eine zweite Eigenthümlichkeit dieser Mythen ist, dass die Gottheit darin nicht, wie die griechischen Götter, in ungetrübter Seligkeit und Heiligkeit erscheint, sondern auch als leidend aufgefasst wird, wobei denn eine mythische Verhüllung oder wenn man will Erklärung des winterlichen Absterbens der Natur zum Grunde liegt. So wurde in der ägyptischen Priesterlehre der Sonnengott Osiris getödtet und zerstückelt, so war Adonis, den die Griechen zum Helden einer rührenden Sage gemacht hatten, in den asiatischen Geheimlehren nur eine andere Personification des Sonnengottes, dessen Verschwinden mit ausschweifender Klage, dessen Wiederfinden mit Freudenfesten gefeiert wurde. Auch dem wenig bekannten Mythus des persischen Mithras scheint eine Anspielung auf das Erdleben im Kreise der Jahreszeiten zum Grunde gelegen zu haben. Die Bilder zeigen uns Mithras als einen schlanken Jüngling in persischer Tracht, welcher auf einem hingesunkenen Stier kniet, ihn mit einem Dolche durchbohrt, während manche Zeichen des Thierkreises, auch wohl die Bilder von Sonne und Mond ihn umgeben. Ohne Zweifel war in diesen Lehren, wie ja die Natur selbst in dem Laufe der Jahreszeiten ein Absterben und eine Wiederbelebung zeigt, die Todesklage nicht ohne eine Hoffnung auf ein Wiedererwachen. Wir sehen daher in ihnen manche Anklänge an Gedanken, welche in der christlichen Offenbarung ausgesprochen sind; die Einheit der göttlichen Natur, das Leiden oder Sühnopfer, die Unsterblichkeit der Seele. Aber das, was im Evan-

gelium mit bewusster Klarheit und ruhiger Zuversicht geboten wird, war dort in trüber Mischung mit sinnlichen Elementen und mit einer beängstigenden Unsicherheit gelehrt. Daher verband sich mit diesen Geheimlehren auch die Sucht nach Zaubermitteln, nach Amuleten und Wundern, die Furcht vor dem Einflusse feindlicher Mächte. Die alte Vorliebe der italischen Völker für Zeichendeuterei und Wahrsagerkünste, die selbst in den hellsten Tagen römischer Bildung nicht ganz erloschen war, wallfahrtete gleichsam über das heitere Griechenland fort in den Orient, um hier an den schwülstigen und unklaren Bildern vorzeitlicher Traditionen neue Nahrung zu finden. Jene hellenische Richtung, sich alles in bestimmter Begränzung und in klaren Umrissen individualisirt und gestaltet zu denken, wich immer mehr der wilden, phantastischen Vorstellungsweise des Orients, in welcher aus dem Grundgedanken einer Ureinheit die Erscheinungen flüchtig und wechselnd aufsteigen und wieder versinken, wo keine dem Auge sich deutlich und bleibend darstellt und zu voller Gestalt sich ausbildet.

Der Kunstsinn litt unmittelbar durch diese religiösen Verirrungen. Hässliche Gestalten aller Art, widerliche Ausgeburten der ungeregelten wilden Phantasie der Orientalen mit abendländischer Bestimmtheit aufgefasst, wurden in diesen Mysterien verehrt, und in kleinern Bildern oder auf Gemmen verbreitet. Indem man sich von den heitern, lebensfrohen Gestalten der Götterbilder abwendete, wurde das Dunkle nnd Schauerliche für bedeutsam, das Fratzenhafte für kräftig gehalten; das Auge gewöhnte sich an das Unnatürliche, weil man es mit dem Uebernatürlichen verwechselte.

Die Tempel der Götter wurden leer, und auch die, welche vor den Altären knieeten, dachten sich den Gott nicht mehr unbefangen in seiner mythischen Gestalt, sondern suchten unter derselben ein Verborgenes, Höheres, Inneres. Die ruhige Hingebung und Liebe, die unbefangene Freude an der Schönheit war nicht mehr; der Sinn für diese wurde nicht mehr geübt.

Diese veränderte Richtung des Volksglaubens war vielleicht eine tiefere, aber dennoch wirkte sie auf die Sitte verderblich. Jene alte mannhafte Tugend, die Anhänglichkeit an das Vaterland und seine Gesetze, die Ehrbarkeit und Mässigung der alten Römer, sie alle beruheten auf demselben Glauben an die Würde und Schönheit der äusseren Erscheinung, welcher die Götter gebildet hatte. Mit diesem Glauben zugleich verschwand ihre Bedeutung und es fehlte nun an einer festen Richtschnur des Handelns; Klügeleien und Willkür traten an die Stelle eines ehrwürdigen Herkommens, das gegenseitige Vertrauen schwand, die Bande der Pflicht und der Liebe lösten sich, und das Bewusstsein innerer Unsicherheit lähmte überall die Kraft der That. Daher denn Schwäche und Halbheit, daher unglücklich gewählte verderbliche Mittel und allmälig immer mehr Missverhält-

nisse, Unmuth und Unwillen. Auch der thörichte Stolz auf die Verdienste der Vorfahren wirkte verderblich. Das edle Selbstgefühl, das aus dem Bewusstsein eigener Kraft und Würde hervorgeht, ist erhebend und treibt zur Tugend an, der Hochmuth auf angeerbte und unverdiente Vorzüge erschlafft die Gemüther. Daher gaben sich denn die Nachkommen der edlen Häuser Roms der schimpflichsten Weichlichkeit hin. Neuen Geschlechtern und barbarischen Miethstruppen den Krieg und die Herrschaft überlassend, prahlten sie mit den eiteln Zeichen ihrer Würde, mit der Ueppigkeit des Mahles und der Tracht, füllten ihre Zeit mit der leeren Freude an Thierspielen und den Leistungen der Tänzer, und eine Seefahrt in der Bucht von Bajä, mitten unter ihren kostbaren Landhäusern, galt für eine gefahrvolle, wichtige That[1].

Die Geschichte dieses Verfalls der alten Welt giebt ein trauriges Bild für den, der ihre schönere Zeit mit Bewunderung betrachtet hat und nun alles so verändert sieht. Dieselbe Sprache, aber wie gemissbraucht; dieselben Namen, aber von wie unwürdigen Enkeln geführt, dieselben Gebräuche, aber wie so ganz ihrer eigentlichen Bedeutung beraubt! Allein nur eine einseitige Betrachtung nimmt bloss das Betrübende in diesem Bilde wahr, da es auch höchst Erfreuliches gewährt. Mitten unter diesem Verfall der alten Sitte drangen die ersten Keime eines höheren Zustandes aus dem Boden hervor. Das Christenthum begann die Welt zu durchbilden. Man hat darüber gestritten, ob das Christenthum diesen Verfall herbeigeführt habe, mit einem offenbaren Missverständnisse auf beiden Seiten, sowohl von denen, welche ihm eine solche Wirkung zuschrieben, als von ihren Gegnern, welche sie mit Entrüstung verneinten; denn es wäre kein Vorwurf, das Reich der heidnischen Welt gestürzt und ein Höheres an seine Stelle gesetzt zu haben. Beide Theile sind nicht ganz im Unrecht. Absichtlich und geradezu wirkte natürlich das Christenthum zum Umsturz des Reiches nicht mit, wohl aber unmittelbar, indem es manche Gemüther, und zwar oft die tiefsten und besten, dem heidnischen Staate entzog. Der neuen Lehre flossen grossentheils die Lebenssäfte zu, deren der siechende Körper des römischen Reiches bedurfte, die aber doch in ihm nicht mehr im gesunden Umlaufe waren. Alle jene verirrten religiösen Bestrebungen waren eine Folge davon, dass man nicht mehr an die alten heidnischen Götter glaubte, dass der Sinn über ihre natürliche Aeusserlichkeit hinaus in das Höhere und Innere hineinstrebte. Sie waren daher alle aus einem wahren, begründeten Bedürfnisse der Gemüther hervorgegangen, so einseitig, willkürlich und selbst lasterhaft sie auch ausgebildet wurden. Nur das Christenthum vermochte die Sehnsucht, aus welcher sie entstanden,

[1]) Ammian. Marc. l. 14. c. 6. l. 28. c. 4.

wahrhaft zu befriedigen, und wirklich erhielt es so manche seiner Jünger aus den Schulen der Philosophen und aus den Weiheplätzen der Mysterien [1]). Diese Sehnsucht untergrub die Römerwelt, nicht das Christenthum. Aber freilich ihm kam der Verfall des Reiches zu Statten, auf seinen Trümmern erst sammelte sich frische Erde, in welcher die Saat gedeihen konnte. Jenes, in Beziehung auf die Formen des Alterthums betrübende Schauspiel hat daher auch seine erhebende Seite, es zeigt den Sieg des Christenthums.

Freilich war aber dieser Sieg kein schneller, er führte nicht sogleich zu den schönsten Resultaten, vielmehr musste eine Reihe von Jahrhunderten vorübergehen, bevor das Christenthum sich seines Sieges unbedingt erfreuen durfte. Man nimmt gewöhnlich die Regierung Constantin des Grossen als eine entscheidende Gränze der heidnischen und christlichen Aera an, weil er zuerst das Kreuz auf seine Fahnen pflanzte und die christlichen Kirchen öffnete. Allein wenn man auf die innere Umwandlung der Denkungsweise sieht, können wir hier eine solche Gränze nicht finden. Schon vor ihm hatte sich unvermerkt manches Christliche in die römischen Verhältnisse eingedrängt und sie modificirt, und nach seiner Zeit wuchs diese Einwirkung des christlichen Geistes keineswegs so schnell und bedeutend, dass man schon jetzt eine grosse Veränderung wahrnehmen könnte.

Vielmehr bildete diese ganze Periode, ungeachtet der verschiedenen widerstrebenden Elemente des heidnischen und christlichen Geistes, die in ihr wogten, in Beziehung auf das geistige Leben, auf Stimmung und Richtung der Gemüther dennoch ein Ganzes, einen untrennbaren Verlauf, in welchem der Verfall der antiken Weise und die Förderung des christlichen Sinnes oder doch verwandter, wenn auch entarteter Gefühle gleichmässig fortschritten. Denn Keiner vermochte sich den Einflüssen dieser christlichen Richtung ganz zu entziehen [2]). Deutlich sehen wir dies an den

---

[1]) Nonnus, im vierten Jahrhundert in Aegypten, der Verfasser einer metrischen Umschreibung des Johanneischen Evangeliums, schrieb auch Dionysiaca. Schröckh, Kirchengeschichte B. 7. S. 93.

[2]) Die Sprache selbst erlitt durch die Einwirkung des Christenthums wesentliche Veränderungen. Das Griechische im Volksgebrauch des westlichen Asiens hatte schon den Einfluss der einheimischen Dialekte erfahren, und diese veränderte Sprache war die des neuen Testaments. Die Verfasser desselben schlossen sich im religiösen Ausdruck noch enger, als es in der Sprache des Verkehrs geschehen war, an das Hebräische an; sie fanden die Vorarbeiten dazu in der griechischen Uebersetzung des alten Testaments, welche seit dem 3. Jahrhundert vor Christo in Alexandrien entstanden war und unter dem Namen der Septuaginta bekannt ist (Winer, Grammatik des neutest. Sprachidioms. S. 37 ff.). Bei der Verbreitung des Christenthums im weströmischen Reiche und bei den verschiedenen Uebersetzungen der heiligen Urkunden in das Lateinische erfuhr auch dieses gleiche Umwandlung. Schon bei Tertullian ist sie zu erkennen.

Vertheidigern des Heidenthums, an den neuplatonischen Philosophen, welche den alten Göttergestalten andere Gedanken unterzulegen suchten und ihre Vielheit auf eine innere Einheit göttlichen Lebens zurück deuteten, an dem Kaiser Julian, dem Abtrünnigen, welcher dem ihm verhassten Christenthume seine moralische Kraft, seine Liebesäusserungen und Wohlthätigkeit zu entlehnen strebte[1]). Aber ebenso waren auch die Christen, wenigstens in ihrer Mehrzahl, nicht ganz von einem Ueberreste heidnischen Geistes frei. Jene christlichen Gemeinden, wie sie sich unter dem Drucke der Verachtung und der Verfolgung ausbildeten, gehören zu den schönsten Erscheinungen. Hingebende Frömmigkeit, Glaubensmuth, unerschütterliche Festigkeit, dann wieder die Sittenreinheit, der brüderliche, milde Ton, der sich in ihnen bildete, die Anhänglichkeit an die Genossen der Liebesmahle, an die stille Häuslichkeit der Familie, alle diese Züge zusammen geben ein erfreuliches und nachahmungswürdiges Bild. Aber in seiner Reinheit konnte dieser christliche Geist nur so lange bestehen, als er sich einsam und abgesondert von dem öffentlichen Leben hielt; bei jedem Heraustreten musste er sich heidnischer Sitte und Gesetze bedienen und dadurch in Zwiespalt mit sich gerathen. Für die Gestaltung eines eigenen Staates, eigener öffentlicher Verhältnisse war er noch nicht reif, wie dies die Geschichte nach der Anerkennung des Christenthums durch Constantin nur allzudeutlich zeigt.

Neben der stillen Wirksamkeit des neuen Geistes in der Verborgenheit christlicher Familien und Zusammenkünfte wogte das äussere Leben in buntester Verwirrung. Schon die Mischung der Völker liess eine Einheit der Sitte nicht mehr aufkommen. In Rom selbst sah man den weiten Talar des Orientalen, den kurzen Rock und das Beinkleid des hoch aufgeschossenen langhaarigen Germanen neben der Toga und Tunica der Eingeborenen. Und auch diese hatten manches Fremdartige und Phantastische

---

Der heil. Augustin ist sich dessen bewusst; er bemerkt, dass die, welche von Jugend auf mit der Heiligen Schrift auferzogen und genährt worden sind, sich über anderweitige Redensarten der klassischen Schriftsteller verwundern und sie für weniger lateinisch halten (de doctrina christiana II. c. 15). Im 5. und 6. Jahrhundert ist der ganze lateinische Ausdruck durchzogen von christlicher Denkweise.

[1]) Noch deutlicher sehen wir diese Mischung des Heidnischen und Christlichen bei denen, welche keiner beider Lehren mit Eifer anhingen. So bei dem Geschichtschreiber Ammianus Marcellinus. Dass er nicht Christ war, geht aus den Vorwürfen, welche er an mehreren Orten den Christen macht, und mehr noch aus dem Lobe, welches er dem abtrünnigen Julian freigebig ertheilt, deutlich hervor. Dennoch scheint er an Einen Gott zu glauben (Erat tamen pro nobis aeternum Dei coelestis numen lib. 25. c. 7), und dem Christenthume, wenn es nur einfach gehalten würde, nicht abgeneigt zu sein (Christianam religionem absolutam et simplicem anili superstitione confundens, sagt er von dem Kaiser Constantius lib. 21. c. 16).

angenommen, die Mode begann schon ihre launenhafte Herrschaft zu führen [1]). Ebenso waren denn auch neue Sitten mit der Ueppigkeit einer alten Civilisation gemischt. Die letzte Spur jener frühern Mässigkeit war gewichen, man bewegte sich nur in den Extremen, in geistiger Absonderung oder im sinnlich Schwülstigen. Nicht blos die schönen Zeiten republikanischer Einfachheit, wo der Bürger nur mit dem Bürger verkehrte, waren längst vorüber, auch die grossartige Einheit der römischen Herrschaft, wo der ganze Erdkreis von derselben Bildung durchdrungen war, gehörte schon der Vergangenheit an. Die Aufgabe und das Ziel des Lebens stand nicht mehr klar vor den Gemüthern und konnte nicht mehr zu genialer, kräftiger Ausführung begeistern. Die grossen Erscheinungen der Vorzeit, die Scipionen und Catonen, Cäsar und Augustus, die Heroen der Vaterlandsliebe und der Freiheit, und selbst die des Ehrgeizes und der Herrschsucht kehrten nicht wieder; so klare in sich abgerundete Gestalten entstanden nicht mehr. Selbst für Ausübung der Tugenden eines Regenten war der Boden zu schlüpfrig geworden. Weder dem Julian, obgleich er Gegner des Christenthums war, noch dem Theodosius kann man Seelengrösse absprechen, aber es drängte sich überall ein Zug des Gekünstelten, Absichtsvollen oder des Gewaltsamen ein, welcher die freie Entwickelung der Charaktere nicht gestattete. Günstiger und einfacher war unstreitig die Aufgabe christlicher Bischöfe, und wirklich zeigen sich unter ihnen wahrhaft erhebende Erscheinungen. Aber auch hier liess es der Streit über tiefsinnige Dogmen und die Unsicherheit über das, was zur Erreichung des fernern Zieles nöthig war, selten zu einer wahrhaft grossartigen Ausbildung des Charakters kommen. Ueberall war die Macht der Umstände stärker als die Kraft des Willens. Das launenhafte Glück spielte ein freieres Spiel, seine Kronen vertheilte es nach Gunst; sie waren nicht mehr das Ziel und der Preis des Würdigen, des Beharrlichen, sie sassen auch lose auf dem Haupte und waren ein zweideutiges Geschenk. Elend und Tod gränzten nahe an die Pracht des Palastes. Die Hand bebte zurück vor dem Diadem so vieler Mörder und Gemordeten, Mancher verschmähte

---

[1]) Man trug z. B. Kleider von künstlich gewebtem Stoffe mit einem durchsichtigen Einschlage, welcher, wenn das Licht bei den Bewegungen des Armes durchschien, Gestalten von Thieren bildete. Amm. Marc. libr. XIV. c. 6. Eine Eisenrüstung, durch leicht bewegliche Schienen sich dem Körper anschmiegend, eine persische Tracht, war bei den kaiserlichen Garden in Gebrauch; „ut Praxitelis manu polita crederes simulacra, non viros.“ eod. XVI. 10. Selbst der Beschützer des Christenthums, Constantin, huldigte dem barbarischen Geschmack der Zeit; die Geschichtschreiber schildern, und sein heidnischer Nachfolger Julian bespöttelt, dass er sich durch die Pracht seines Anzuges, das golddurchwirkte Kleid, die Hals- und Armbänder, durch die Menge der Perlen, die man selbst an seiner Fussbekleidung wahrnahm, auszeichnete. Gibbon. Kap. 18.

die Herrschaft, oder entsagte ihr, nachdem er sie gekostet. Die menschliche Kraft war schwach, der Zufall mächtiger geworden. Das Auge wurde auf sein buntes Spiel aufmerksam, es regte sich ein Sinn des Abenteuers und der Kühnheit, der Vorbote des künftigen Ritterthums. Die Sage sammelte Stoffe, deren sich der romantische Geist der spätern Jahrhunderte leicht bemächtigte.

Bei diesem unruhigen Treiben verlor der Sinn die Fähigkeit, sich in einfachen Gestalten und klaren Umrissen auszusprechen und zu empfinden. In jedem Worte der Schriftsteller dieser Zeit werden wir es gewahr. Die klassischen Formen der Vorzeit konnte man wohl bewundern, aber selbst in der Nachahmung zerstörten bizarre Wendungen den Vers, gehäufte übertriebene Beiwörter die Prosa. Der Sinn war auf das Wunderbare und Gewaltige gerichtet, dem doch die Lage der Dinge nicht entsprach; man gefiel sich in schweren, schwülstigen Formen und verliess durchweg das Natürliche und Einfache. Daher die unzeitige Einmischung von Metaphern und Citaten, die Häufung fremdartiger und neugebildeter Wörter, endlich die ungehörige Herbeiziehung allgemeiner Betrachtungen bei den einfachsten Gegenständen, deren Begründung aus den nächsten und bekanntesten Rücksichten hervorgehen musste. Besonders auffallend ist dies bei den Gesetzen, wo dem Befehl, der seiner Natur nach kurz sein müsste, stets die weitläufigsten Gründe vorausgeschickt sind. Aber auch sonst, in jedem Worte, das jene Zeit uns überliefert, können wir diese Unklarheit, diese ungehörige Verbindung verschiedenartiger Elemente beobachten. Es war nicht der falsche Geschmack Einzelner, sondern ein Fehler, welcher der ganzen Bildung, dem geistigen Medium anhaftete, in welchem sich alle Mittheilung bewegte. Weder der klare, praktische Blick des Staatsmanns und Geschichtschreibers, noch die reine Gesinnung und der erhabene Ernst des christlichen Denkers vermochten dagegen zu schützen; die Erzählungen des Ammianus Marcellinus und die tiefsinnigen philosophischen Gedanken des Augustinus sind mit gleicher schwülstiger Ueberladung vorgetragen wie die hohlen Phrasen des gewöhnlichen Sophisten oder des schmeichlerischen Redners.

Auf denselben Ursachen wie dieser Verfall der Literatur beruhte auch der der bildenden Kunst. Man hat diesen häufig aus ganz andern Gründen erklären wollen, aus der Abneigung der Christen gegen die aus dem Heidenthume stammende Kunst, aus der Zerstörung der Tempel und Götterbilder, durch welche die Vorbilder und Mittel zur Erhaltung des guten Geschmacks und der künstlerischen Technik entzogen seien. Allein nichts von dem Allen fand in dem Maasse statt, um den Verfall der Kunst herbeizuführen. Der Bilderhass einzelner Kirchenväter und Secten erlangte niemals weite Verbreitung und wich sehr frühe der auch unter den Christen

erwachenden Neigung, sich mit Zeichen und Bildern ihrer heiligen Gegenstände zu umgeben. Zerstörungen heidnischer Tempel kamen zwar wiederholt vor, bald durch Gewaltthat aufgeregter Volkshaufen, bald durch die Behörden und auf den Befehl der christlichen Kaiser, aber keineswegs in der Weise und in dem Umfange, dass es der Kunst nachtheilig sein konnte. Constantin liess nur solche Tempel mit ihren Götterbildern zerstören, welche die Sitze eines unsittlichen Cultus waren; seine nächsten Nachfolger verboten die Opfer an heidnischen Altären und behandelten zuweilen die überdies zum Theil bereits verlassenen und verfallenden Tempel als herrenloses Gut, das sie zu Gunsten ihres Schatzes einzogen oder an Günstlinge oder christliche Gemeinden verschenkten. Nach der heidnischen Reaction Julians traten die christlichen Kaiser noch entschiedener gegen den heidnischen Cultus auf, aber sie unterschieden nun auch ausdrücklich zwischen diesem und den ihm ehemals geweihten Gebäuden und Kunstwerken. Theodosius gebietet sogar, dass der Tempel zu Osdroëna geöffnet bleiben solle, da die darin befindlichen Götterbilder nicht nach ihrer religiösen Bedeutung, sondern nach ihrem Kunstwerthe zu beurtheilen seien. Honorius verfuhr zwar gewaltsamer; in einer Verordnung vom Jahre 399 bestimmt er, dass alle Tempel auf dem Lande (in agris) zerstört werden sollten (diruantur); aber schon dieser Unterschied zwischen den städtischen und ländlichen Tempeln deutet an, dass er es nur auf solche abgesehen, die keinen Kunstwerth hatten. Auch erläutert er in Folge specieller Anfragen noch in demselben Jahre dies Gebot: die Opfer habe er verboten, aber die Zierden des öffentlichen Lebens wolle er erhalten wissen. Wenn die unerlaubten Dinge (er meint ohne Zweifel Altäre und Opfergeräth) entfernt seien, solle Niemand wagen, das Gebäude zu zerstören; dieses solle vielmehr vollständig erhalten werden. Auch die Geistlichen gingen nicht weiter; eine afrikanische Synode gestattete ausdrücklich nur die Zerstörung solcher Tempel, welche auf den Feldern oder an entlegenen Stellen ständen und nicht zur Zierde gereichten. Etwas stärker lautet dann eine Verordnung des jüngeren Theodosius vom Jahre 426, welche alle heidnischen Tempel, wo sie noch vollständig (integra) erhalten wären, zu zerstören und durch Anbringung des ehrwürdigen Zeichens der christlichen Religion zu sühnen (expiari) gebietet. Allein schon die Erwähnung des vollständigen Erhaltens zeigt, dass der Kaiser nur solche Tempel im Auge hatte, aus denen noch nicht, nach dem Ausdrucke des Honorius die „unerlaubten Dinge“, Altäre und Opfergeräth, entfernt waren, dass auch er also nur gegen den heidnischen Cultus, nicht gegen die Gebäude wüthete; ja der Zusatz der Entsühnung durch das Kreuzeszeichen deutet geradezu darauf hin, dass er diese erhalten und nur dem christlichen Dienste gewidmet wissen wollte. Und so wurde jedenfalls seine Verordnung aufgefasst und ausgeführt, wie dies ein gleich-

zeitiger Schriftsteller bezeugt und die zahllosen heidnischen Tempel beweisen, welche noch jetzt als christliche Kirchen erhalten sind oder nach den auf uns gekommenen Nachrichten in solche verwandelt wurden [1]).

Noch weniger liess man sich, abgesehen von einzelnen Excessen des Fanatismus, zu einer Zerstörung von künstlerisch werthvollen Statuen verleiten; sie waren vielmehr ein Gegenstand grosser Werthschätzung. Trotzdem, dass die Kunst verfiel, und eben weil man sich dessen bewusst war, hielten auch die christlich gewordenen Römer und Griechen diese Schöpfungen ihrer Vorzeit, auch dann wenn es Götterbilder waren, in hoher Achtung. Constantin bot alles auf, um seine neue Residenz mit Statuen zu schmücken; alle grösseren Städte des Reiches, nicht bloss die griechischen, sondern selbst Rom, mussten zu diesem Zwecke etwas von ihrem alten Besitze hergeben. Nicht bloss die Paläste, Thermen und öffentlichen Hallen wurden damit geschmückt, sondern selbst die Kirchen. Die Sophienkirche enthielt mehrere Hunderte, ein wahres Museum, das dann bei dem Brande unter Justinian litt, doch so, dass noch etwa siebzig aus dem Schutt hervorgezogen und aufgestellt werden konnten. Die meisten dieser Statuen aber waren natürlich Götterbilder. Das Bezeichnendste für die herrschende Auffassung ist, dass der Bischof Prudentius, also ein Geistlicher, und zwar einer, der, wenn es auf die Vertilgung heidnischer Altäre ankam, recht eifrig voranging, in einem Gedichte dem Kaiser, und zwar dem strengorthodoxen Theodosius, eine Anrede an den römischen Senat in den Mund legt, in welcher er denselben auffordert, die Marmorbilder von entstellenden Flecken des Alters zu reinigen, und sie, die Werke grosser Künstler, als die schönsten Zierden der Stadt zu ehren [2]). Allerdings war die Unsitte, ältere Gebäude zum Schmucke neuer zu zerstören und zu berauben, von der schon der Triumphbogen Constantins und selbst seine Kirchen Zeugniss geben, in Rom wie überall herrschend, und ebenso wenig fehlte es unter Vornehmen und Geringen an Habsüchtigen, welche sich den künstlerischen Schmuck der verlassenen Tempel anzueignen strebten. Aber dafür bestand hier von der Zeit Constantins bis in die des Ostgothen Theoderich das Amt eines Centurio nitentium rerum, eines Aufsehers über die öffentlichen Zierden, der auch über die Erhaltung der Kunstwerke zu wachen hatte.

---

[1]) Die Belege für die angeführten Thatsachen sind zusammengestellt bei Braun, die Capitole, Programm zum Winckelmannsfeste, Bonn 1849, und noch vollständiger bei Unger in seiner geschichtlichen Darstellung der byzantinischen Kunst in Ersch und Gruber Encyklopädie, Band 84. (1866). S. 302 ff. Eine Aufzählung einiger in Tempel verwandelter Kirchen bei Weingärtner, Ursprung des christlichen Kirchengebäudes, Leipzig 1858. S. 46.

[2]) Siehe diese Verse, sowie die Belegstellen für die im Texte angeführten Thatsachen bei Unger a. a. O.

Auch werden wir später sehen, wie reich an plastischen antiken Werken Rom noch bis in die Mitte des sechsten Jahrhunderts war. Noch viel grösser war aber die Zahl solcher Kunstschätze in Constantinopel, mindestens bis zu der Plünderung durch das Kreuzheer im Jahre 1204.

Wie wenig jene Zerstörungswuth, der man die Schuld des künstlerischen Verfalles hat aufbürden wollen, im Sinne der Kirchenlehrer des fünften und sechsten Jahrhunderts war, beweist eine Aeusserung des heil. Augustin, der es ausdrücklich billigt, wenn Gegenstände des heidnischen Cultus, Tempel, Götterbilder, Haine, zum öffentlichen Nutzen oder zur Ehre des wahren Gottes verwendet würden; es geschehe damit nichts Anderes, als mit den Menschen, wenn sie vom Götzendienste zur wahren Religion bekehrt würden [1]).

Eher als der Feindseligkeit gegen die heidnische Vorzeit könnte man der Anhänglichkeit an dieselbe, der Beibehaltung heidnischer Vorstellungen und ihrer Uebertragung auf das Christenthum einen Antheil an dem geistigen und künstlerischen Verfalle zuschreiben. Constantin, den christliche Dankbarkeit mit dem Namen des Grossen geehrt hat, hielt sich aus politischen Gründen in einer bedenklichen Mitte zwischen den beiden grossen religiösen Parteien; es scheint in der That, dass gewisse Geheimlehren, namentlich der Cultus des Mithras, ihm die Brücke zum Christenthume bildeten, und auch nach seiner öffentlichen Anerkennung behielt er aus eigener Schwäche oder aus Rücksicht auf den Aberglauben des Volkes manche heidnischen Symbole bei [2]). Aber auch seine Nachfolger, so entschiedene und orthodoxe Christen sie waren, blieben nicht frei von solcher Mischung heterogener Vorstellungen, und selbst in den ersten christlichen Gemeinden noch vor der Constantinischen Zeit hatte sie sich geltend gemacht und erhielt sich noch lange Jahrhunderte. Von einer Schuld im moralischen Sinne des Wortes, oder auch nur von einer falschen Maassregel, die man hätte vermeiden sollen, kann dabei nicht die Rede sein. Einer ererbten, auf der Arbeit vieler Jahrhunderte beruhenden Bildung kann man sich nicht beliebig entäussern, nicht über Nacht eine andere schaffen; sie ist die innere Sprache, ohne welche man weder denken, noch Gedanken mittheilen kann. Sie wird allerdings durch neue Thatsachen und Richtungen anders bestimmt und umgewandelt, aber das geschieht höchst allmälig, entzieht sich der Macht und dem Willen des Einzelnen. Das Nachweisbare solcher Vermischung, die Herübernahme gewissser heidnischer Symbole auf christliches Gebiet ist dabei minder bedeutend. Wenn die

---

[1]) Augustin. Epist. 154. Braun, die Capitole S. 29.

[2]) Vgl. die meisterhaften Schilderungen des Mannes und des Jahrhunderts bei Burckhardt, die Zeit Constantin des Grossen, Basel 1853.

Christen schon in ihrem frühen, verborgenen Walten die schöne heidnische Sage von Orpheus als ein passendes Gleichniss für die stille und mächtige Wirksamkeit des Heilandes sich angeeignet, wenn sie in Erinnerung und weiterer poetischer Ausbildung eines Wortes Christi die Weinrebe und somit Hergänge, die früher auf bacchische Mysterien gedeutet waren, in den Kreis ihrer Darstellungen aufnahmen, wenn sie endlich vermöge der natürlichsten und auch im alten Testamente wie in den Reden Christi so oft und bedeutsam verwendeten Symbolik sich Gott und die Wirkungen des göttlichen Geistes durch das Gleichniss der Sonne und des von ihr ausstrahlenden Lichtes versinnlichten und darauf kirchliche Gebräuche gründeten, die eine gewisse Verwandtschaft zu denen des vielgestaltigen Sonnencultus hatten, so war das alles theils unvermeidlich, theils unschädlich oder selbst heilsam. Eine ernsthafte Verwechselung Christi mit dem heidnischen Helios oder einer ähnlichen Gestalt orientalischer Mythen konnte dadurch nicht entstehen. Auch die Beibehaltung der Personification sowohl von abstracten Begriffen als von Localitäten, welche sich bekanntlich durch das ganze Mittelalter in Byzanz und theilweise im Abendlande erhielt, konnte kaum nachtheilig wirken. Um so wichtiger aber war die innerliche, nicht nachweisbare Mischung auf sittlichem wie geistigem Gebiete, welche den Gedanken und Entschlüssen die Klarheit und Unbefangenheit raubte, die Hergänge verwirrte, dem Auge, wenigstens dem geistigen, nur undeutliche Bilder darbot, und dem Schönheitssinne die Nahrung und Bildungsmittel entzog. Auch die bildende Kunst hängt wesentlich von dieser Klarheit und Sicherheit des Geistes ab. Die Natur bleibt freilich dieselbe, aber sie giebt die Offenbarung ihrer Schönheit nur dem vorbereiteten, dazu gebildeten Auge; es gehört ein fester Standpunkt dazu, um die zerstreuten Züge des Schönen in ihr herauszufinden und zu einem Idealbilde zu vereinigen[1]). Und dieser feste und gemeinsame Standpunkt fehlt jeder Uebergangszeit, fehlte besonders dieser, die im Beginne des grössesten Ueberganges stand, den die Völker jemals erlebt haben. Kein Wunder daher, dass die Kunst sich nicht erhielt, und dass wir in ihren Leistungen den allgemeinen Charakter der Zeit, das Unsichere und Nebelhafte, den Wechsel der Erscheinungen, die Schärfe der Contraste, die schwülstige Pracht und die nüchterne Einfachheit in ungünstiger Weise hervortreten sehen.

[1]) Ein geistreicher und liebenswürdiger Schriftsteller hat alles Ernstes die Vermuthung aufgestellt, dass bei der Mischung der antiken Völker mit Barbaren, bei den Seuchen und andern Leiden dieser Zeit die Menschen auch physisch entartet gewesen und den Künstlern nur hässliche Züge geboten hätten. Allein die Thatsache ist unerweislich und würde den Verfall der Kunst noch keineswegs erklären, da bekanntlich das Auge des Künstlers die Elemente der Schönheit oft auch in solchen Zügen entdeckt und benutzt, welche dem Laienauge nichts oder nur Ungefälliges darbieten.

Indessen leiden die verschiedenen Künste dadurch nicht in gleichem Maasse und die wenig befriedigende Erscheinung, welche sich auf den ersten Blick darbietet, enthält doch bei längerer Betrachtung manche ansprechende Züge eines neu erwachenden Geistes; auch hier unter den Trümmern des Verfalls Vorzeichen eines neu aufkeimenden Lebens.

Zweites Kapitel.

Die Architektur in der Zeit des Verfalls.

Die Tempel der Götter bestanden beim Beginne dieses Zeitabschnittes in unerschütterter Festigkeit, neue Eroberungen, welche mit römischen Bauten zu versehen gewesen wären, wurden nicht gemacht. Dennoch fehlte es keineswegs an Aufgaben der Baukunst, in welchen sie mit der Pracht des frühern Zeitalters wetteifern konnte. An mehreren Stellen sind uns umfassende Werke übrig geblieben.

Zunächst sind hier die Ueberreste zweier Städte des Orients zu erwähnen, welche wenigstens zum Theil in dieser Periode entstanden sein mögen, und auch, so weit sie älter sind, dennoch dem Styl dieser Zeit nahe stehen. Es sind dies Heliopolis und Palmyra. Heliopolis oder Baalbek in Syrien war der alte Sitz der Verehrung des Sonnengottes, des Jupiter-Helios. Wie ich schon oben anführte, gewann dieser Cultus unter Septimus Severus, dessen Gemahlin aus diesen Gegenden stammte, Einfluss in Rom. Unter seiner Regierung, oder der der nächsten Nachfolger werden daher die prachtvollen Bauten ihren Anfang erhalten haben, unter deren Trümmern die eines grossen Tempels mit zwei gewaltigen Vorhöfen, eines kleineren und eines runden Baues wichtig sind. Hier finden wir denn schon manche eigenthümliche Abweichungen von dem früheren römischen Style. Der erste Vorhof des grossen Tempels hat die auffallende Form eines Sechsecks. Beide Tempel sind in länglich rechtwinklicher Form, im Aeussern mit einem Peristyl, im Innern der grössere mit freistehenden Säulen, der kleinere mit Halbsäulen. Dieser hat im Hintergrunde eine Tribune, zu welcher man auf mehreren Stufen gelangt, ähnlich dem hohen Chor christlicher Kirchen. Der runde Tempel ist noch ungewöhnlicher, indem seine Vorderseite einen geradlinigen, viersäuligen Portikus hat und vier andere Säulen in weiten Zwischenräumen den Rundbau umgeben, ohne einem Umgang zu bilden, indem der hohe Unterbau sich ihnen eng anschliesst und zwischen ihnen Nischen bildet.

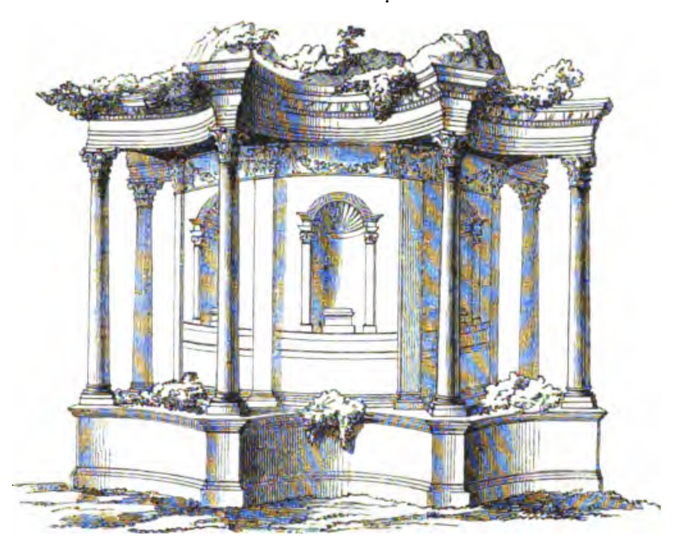


Fig. 1. Baalbek.

Viel umfassender sind die Ruinen von Palmyra. Bekanntlich lag diese Stadt auf einer schon im frühesten Verkehr dieser östlichen Gegenden wichtigen Stelle, auf einer grossen, wasserreichen Oase in der Mitte der unwirthlichen syrisch-arabischen Sandwüste, höchst geeignet zum Ruhepunkt der Karavanen und zum Mittelplatze eines weit verbreiteten Handels. Schon zu Salomons Zeiten war Tadmor — denn so nannten es die Eingeborenen — bekannt; unter den Nachfolgern Alexanders nahm auch diese einsame Stelle griechische Bildung und den Namen Palmyra an. Eine besondere Wichtigkeit erhielt die reichgewordene Stadt unter der Regierung des Gallienus, als sich Odenatus zu ihrem Herrscher aufwarf, willkürliche Zölle erhob und die gegen ihn gesendeten römischen Heere schlug. Seine Wittwe, die berühmte Zenobia, setzte dies angefangene Werk der Herrschaft mit bewundernswürdiger Kraft fort, bis endlich Kaiser Aurelian sie überwand und die Königin des Orients auf ein kleines Landgut in Italien verwies. Der Stadt wurde ihre Bedeutung zunächst erhalten; Aurelian stellte mit heidnischer Pietät den grossen Tempel des Sonnengottes, der bei der Einnahme gelitten hatte, wieder her, und auch unter den spätern Kaisern wird Palmyra noch als ein bedeutender Grenzplatz gegen die Parther erwähnt; vielleicht erst in den verderblichen Kriegen der Araber wurde sie verödet und liegt jetzt unbewohnt, nur von wilden Beduinenstämmen benutzt. Unter diesen weitausgedehnten Ruinen findet man kolossale Tempel, Hallen, Märkte,

Wasserleitungen, Denkmäler; vor Allem grossartig ist ein Säulengang, der, nach einer auch in andern grössern Städten des Orients damals vorkommenden Sitte, die Stadt in der Mitte durchschneidet, von gewaltiger Länge, in vier Reihen korinthischer Säulen, mit einer mittlern Strasse für Wagen und zwei Seitenwegen für Fussgänger[1]). Nach den aufgefundenen Inschriften sind sämmtliche Bauten aus der Aera der römischen Kaiser, die meisten aus späterer Zeit, die prachtvollsten wahrscheinlich unter der Regierung des Odenatus entstanden.

Noch phantastischer sind die Ruinen der Stadt Petra im felsigen Arabien, die, in den Schluchten des unwirthbaren Landes angelegt, in jenen Jahrhunderten als Vermittlerin des Handels zwischen Aegypten und Asien

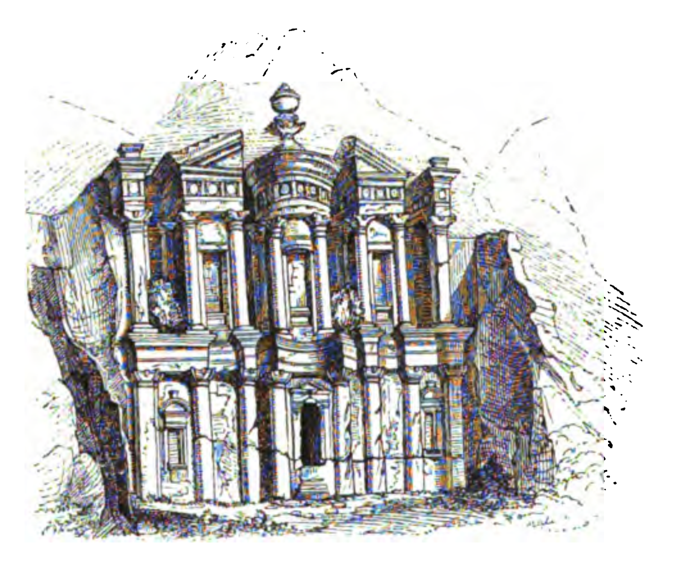


Fig. 2. Grabfaçade zu Petra.

einen grossen Reichthum erwarb, von dem die Monumente, Theater, Tempel, Triumphbögen noch Zeugniss ablegen. Vorherrschend sind die Elemente griechisch-römischer Architektur, doch in willkürlicher Verwendung und gemischt mit römischen Reminiscenzen. Besonders phantastisch aber sind die durchweg aus dem Fels gehauenen Façaden der Gräber, wo der

[1]) Eine solche Colonnadenstrasse von vier Säulenreihen, die sogenannte Porticus tetrastichos, bildete ebenfalls den Hauptschmuck von Antiochia; sie führte eine kleine Stunde lang von Ost nach West durch die Stadt und wurde von einer ähnlichen Querstrasse durchschnitten. Auch in den neu entdeckten Ruinen von Apamea sah W. Thomson eine Prachtstrasse, die von 1800 Säulen der verschiedensten Ordnungen eingefass ist. Vgl. Ritter, Erdkunde XVII, 2. S. 1078 u. 1164.

Mangel constructiver Zucht und der Reiz, den die Arbeit in dem natürlichen Felsen stets hervorbringt, die wildesten Formen erzeugte. Sie sind meistens, der Höhe des Felsens entsprechend, zweistöckig und haben wiederholt über dem unteren, noch mit einfachem Gebälk versehenen Stockwerk ein zweites, in welchem ein Rundbau mit einer scheinbaren Kuppel zwischen einem gebrochenen Giebel hervortritt. In den Einzelnheiten spielen auch hier die Gebälkverkröpfungen eine grosse Rolle, sie häufen sich sogar noch weit willkürlicher als in den eben besprochenen Monumenten und nehmen zudem öfters eine geschweifte Form an. Wie an den alten Felsengräbern Palästinas sind auch hier Metopen und Triglyphen beliebt. Kuppeln und Giebel sind meistens mit einer Urne bekrönt. Die Details, zumal die Kapitäle, sind oft willkürlich verändert, und der europäische Beschauer glaubt Anklänge bald an mittelalterliche Bauten, bald an Formen der Renaissance zu finden [1]).

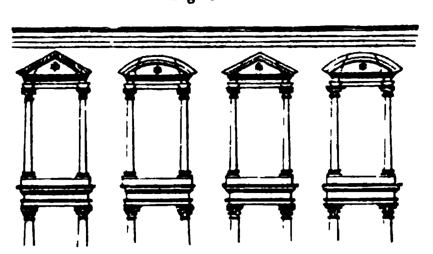
Es ist begreiflich, dass der griechisch-römische Styl bei seiner Verbreitung über das weite Gebiet des Reiches in den entfernten Gegenden durch den Einfluss des Klimas, hergebrachter Formen und eines andern Geistes mannigfach umgestaltet wurde. Vor allem im Orient. In den celtischen Ländern, wo keine ältern Bauten, wo überhaupt nur schwache und kraftlose Anfänge der Civilisation vorhanden waren, fanden die römischen Formen ungehinderten Eingang. Im Osten dagegen hatte man schon frühe, wie wir an manchen Beispielen sehen, die edle, einfache griechische Architektur durch manche Zusätze, durch eine Erweiterung und Vermehrung der Verzierungen voller, üppiger, schwülstiger behandelt. So war es schon anfangs; je mehr aber, auch im römischen Reiche, die Bedeutung der architektonischen Glieder in Vergessenheit gerieth und das Streben nach zwecklosem Reichthum um sich griff, desto freier liess man sich im Orient darin gehen. So zeigen uns denn auch die Bauten von Heliopolis, Palmyra, Petra und einigen andern Städten des Orients durchweg solche Veränderungen, und lassen uns ungewiss, wie viel davon dem Geiste des Landes, wie viel der späten Entstehungszeit zuzuschreiben sei. Vieles haben diese Bauten mit den übrigen römischen dieser Spätzeit gemein; die vorherrschende Anwendung der korinthischen Ordnung, den Missbrauch der Verkröpfungen, die Häufung von bildlichen und architektonischen Verzierungen am Gebälk. Aber alle diese Eigenthümlichkeiten treten hier in verstärktem Maasse auf. Das einfache ionische Kapitäl kommt hier kaum noch vor; in dem

---

[1]) Vgl. Leon de Laborde, voyage de l'Arabie petrée 1830, und The holy land, Syria, Idumea, Arabia, Egypt, Nubia; from drawings made on the spot by David Robert, with historical descriptions by George Croly; London 1849.

grossen Palmyra findet man es nur zwei Mal [1]), Halbsäulen und Pilaster und die damit verbundenen Gebälksverkröpfungen sind hier noch mehr gehäuft. Concave Nischen zur Belebung des Aussenbaues kommen schon in der Umgegend Roms vor [2]); im Orient sind sie noch mehr beliebte Wandzierde, oft in zwei Reihen über einander, mit Säulen oder Pilastern zur Seite, mit spitzen, runden oder gebrochenen Giebeln, in ihrem Innern zuweilen mit muschelartiger Zierde. Die Säulen stehen gewöhnlich nicht auf einer fortlaufenden Fläche, sondern auf einzelnen kubischen Postamenten; sie sind öfters mit Consolen geschmückt, die ohne Zweifel zur Aufnahme von Statuen bestimmt, unorganisch aus dem Schafte herauswachsen. Das Gebälk über der Säulenstellung ist nicht beständig in gerader Richtung durchgeführt, sondern erhebt sich über den beiden mittleren Säulen zu einem Bogen. Dem Friese gab man häufig eine runde Ausbauchung; für die schwülstige Richtung eine recht charakteristische Gestalt. Dazu kommt eine reiche phantastische Ornamentik, die alles überwuchert. Die Unteransichten der Architrave und des Thürgebälks, die Friese und Pilasterfronten sind mit einem Reichthume geometrischer und vegetabilischer Ornamente bedeckt, selbst die Säulenstämme an ihrem Fusse von Akanthusblättern umgeben [3]), die Bogenkämpfer nicht selten kannellirt, die Felderdecken, obgleich in Marmor ausgeführt, in ihren Ornamenten überladen, wie man es sonst nur in der leichteren Technik des Stucco findet. In vielen dieser Details zeigt sich grosses technisches Geschick, aber für die Erhaltung des architektonischen Styls konnte dieser üppige Geschmack nur verderblich sein.

Fig. 8.



Wandnischen zu Baalbek.

Auch im Abendlande fand dieser Geschmack immer mehr Anwendung, weniger durch unmittelbaren Einfluss orientalischer Formen, als weil die geistige Richtung eine ähnliche geworden war. Dies zeigt sich besonders bei einem bedeutenden Bau des Kaisers Diocletian, der uns noch sehr voll-

---

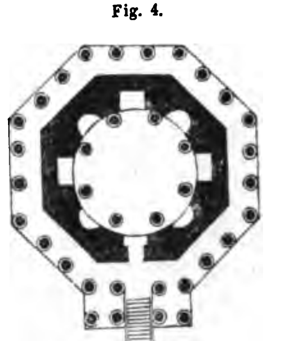
[1]) Am Sonnentempel und einem Grabmale.

[2]) An Grabrotunden der Via Appia und Flaminia; auch befanden sie sich an dem kreisförmigen Obergeschosse des Arvalbrüder-Heiligthums zu Magliana an Via Portuense. Vgl. A. Pellegrini, Gli edifizi del Collegio dei Fratelli Arvali. Rom 1865.

[3]) Ausser anderen Beispielen, an dem Bâb-el-Ammun zu Gerasa, östlich vom Jordan. Zeitschrift für Bauwesen 1866. Taf. 45. u. S. 350.

ständig erhalten ist und eine deutliche Anschauung von dem Style seiner Zeit gewährt. Es ist der Palast zu Salona an der Küste Dalmatiens[1]), nach dem das in seine Trümmer hineingebaute Städtchen jetzt den Namen Spalato führt. In dieser anmuthigen Gegend unfern der kühlenden Meeresbucht, zwischen fruchtbaren Ebenen und waldigen Anhöhen, erbaute sich der alternde Kaiser, indem er die Sorgen der Regierung seinen Reichsgehülfen überliess, einen Landsitz in fürstlicher Pracht und Würde und zugleich, wie es den unruhigen Zeiten gemäss, in kriegerischer Haltung. Das Ganze bildet ein grosses Viereck von mehr als siebenhundert Fuss Breite und Länge, ausserhalb von hohen Mauern und Thürmen umgeben, inwendig von Säulengängen durchzogen, mit zwei Tempeln und mit Wohnungen für den Kaiser und sein Gefolge. Das Technische des Baues ist noch vortrefflich, die Ornamente sind mit verschwenderischem Reichthume und mit Fleiss behandelt, an einzelnen findet sich auch noch ein Ueberrest der früheren Anmuth, bei den meisten aber schon eine Dürftigkeit und Trockenheit, welche zeigt, dass man auf eine genaue Betrachtung dieses hergebrachten Schmuckes, auf die Prüfung eines fühlenden Auges nicht mehr rechnete. Der gekrümmte Fries, die bizarre Häufung schwerfälliger Arabesken, unter denen schon barbarische Motive auftauchen[2]), ist gewöhnlich. Dagegen ist in der Anordnung viel Eigenthümliches, manches von grossem malerischen Reize, wenn auch auf Kosten der verständigen Einfachheit. Einer der beiden Tempel, angeblich der des Jupiter, ist in achteckiger Form durch eine runde Kuppel von sehr künstlicher Wölbung bedeckt, seinen Seiten entspricht ein ebenso achteckiger Portikus, über welchen dann nicht bloss die Kuppel, sondern schon das zweite Stockwerk der senkrechten Wände hinausragt, mithin eine sehr neue und auffallende Form. Die Wölbung spielt hier eine ungleich wichtigere Rolle als bisher, namentlich ist es bedeutsam, dass der Bogen nicht mehr vereinzelt und zwischen Säulen eingeschlossen vorkommt, wie am Colosseum und an so vielen ältern Gebäuden, sondern dass er sich frei auf den Kapitälen erhebt und sich in langen Reihen fortpflanzt. Man liebte diese Verbindung von Säulen

Fig. 4.



Jupitertempel zu Spalato.

---

[1]) Besonders R. Adams, Ruins of the palace of the emperor Diocletian at Spalato. London 1764 fol. Cassas, Voy. pitt. dans l'Istrie. Paris 1802. Eibelberger im Jahrb. d. k. k. Central-Commission. Vol. 5. p. 229 ff.

[2]) Adams a. a. O. Taf. XV. u. XVI.

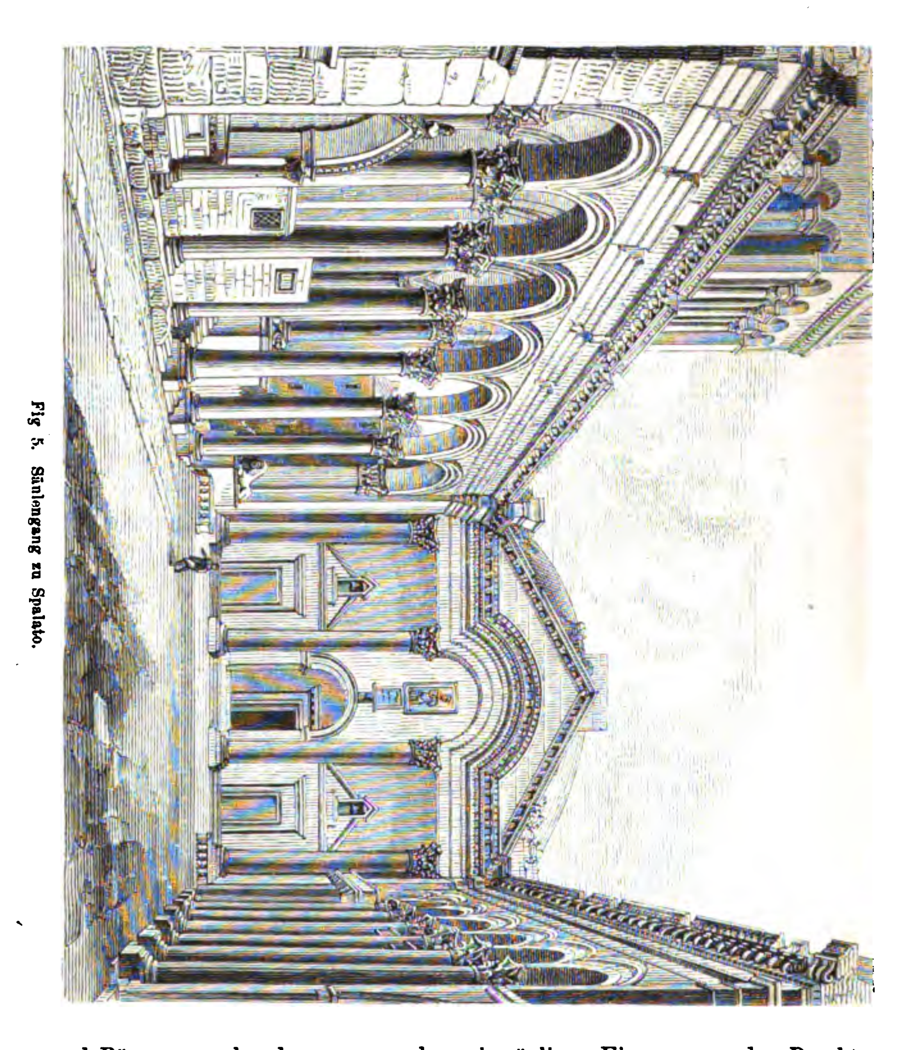


Fig 5. Säulengang zu Spalato.

und Bögen so sehr, dass man an dem viersäuligen Eingange zu den Prachtsälen den geraden Architrav über dem mittlern Intercolumnium unterbrach und an seiner Stelle einen Bogen in den Giebel aufsteigen liess (Fig. 5). Aehnliche Anordnungen finden sich schon in Heliopolis und Palmyra und auch sonst noch kehren manche Züge wieder, die an die regellose phantastische Weise des Orients erinnern. Dazu gehört namentlich, dass man die grossen Mauerflächen mit Reihen von Nischen zwischen hochschwebenden von Kragsteinen getragenen Säulen reich schmückt, ein besonders beliebtes Motiv, das sich, ganz ähnlich wie im Palaste zu Salona, auch in den Thermen des Diocletian zu Rom wiederfindet.

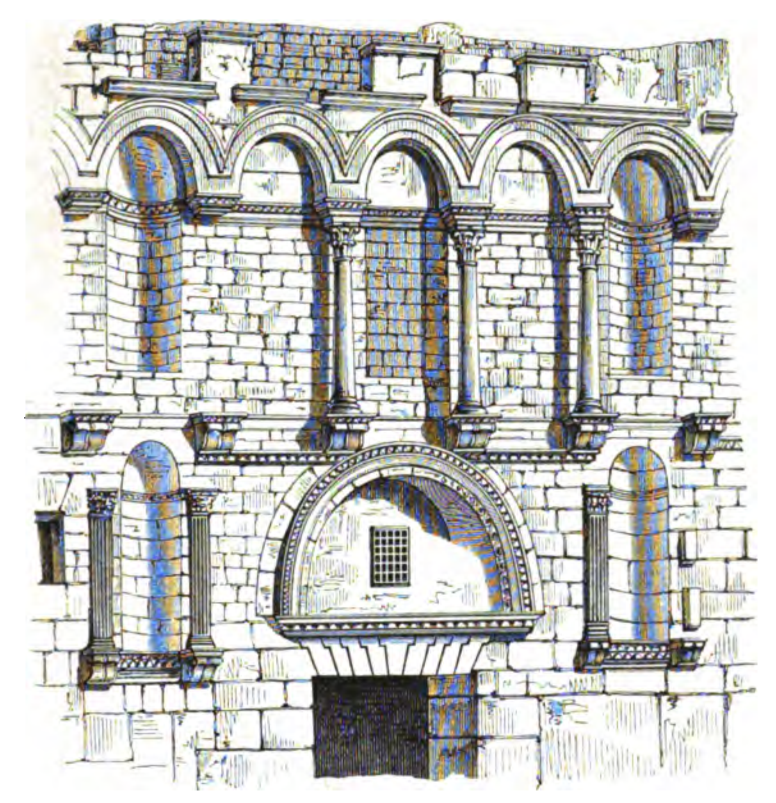


Fig. 6. Wandverzierung am Palaste Diocletians zu Spalato.

Auch eines andern Monuments spätrömischer Zeit in Italien, an dem dasselbe Motiv in phantastischer Ueberladung vorkommt, sei hier noch kurz gedacht: es ist die sogenannte Porta de' Borsari zu Verona, ein grossartiger Thorbau von drei Stockwerken, laut Inschrift im Jahre 265 nach Christo erbaut. Wandsäulen mit horizontalen Architraven und Flachgiebeln umrahmen die beiden Rundbogenthore des Erdgeschosses. Von den zwei obern Stockwerken enthält jedes sechs Fenster. Die unteren haben eine dreifache Säulenstellung, die beiden inneren von glatten, die äussere von spiralförmig kannellirten Säulen, alle mit willkürlich gehäuften Rund- und Spitzgiebeln; die oberen werden von Pilastern auf vorspringenden Kragsteinen begleitet [1]).

[1]) Hirt, Geschichte der Baukunst bei den Alten. Bd. II. S. 426. und T. XIV. Fig. 25.

Die ausschliesslichen Freunde antiker Baukunst[1]) können diese Formen nur mit Missbehagen aufnehmen. Es ist gewiss, dass die griechischen Bauglieder, die man doch nach wie vor anwendete, hier noch mehr missverstanden sind als in ältern römischen Bauten. Die Säule in der hergebrachten Form fordert das gerade aufliegende Gebälk, der Bogen als ein Mittleres zwischen der horizontalen und verticalen Richtung erfüllt diese Forderung nicht; noch mehr ist der Charakter der Säule verletzt, wenn sie, die Trägerin der Last, hoch über dem Boden schwebt. Nicht minder unschön ist der gebogene Fries, dessen Ueberfülle zwecklos, und wenn man sie deuten wollte, als das Zeichen eines weichen, unzuverlässigen Stoffes erscheinen würde, welchen die Last zusammenpresst.

Allein dennoch darf man diese ungünstige Seite nicht allein ins Auge fassen. Neben dem Widersprechenden und Unzusammenhängenden findet sich ein Reichthum von mannigfaltigen Formen, den die alte Welt bisher nicht gekannt hatte, und der die Phantasie mächtig reizt. Diese hohen Mauern mit ihren abenteuerlichen schwebenden Säulen und schattigen Nischen, diese wechselnden Durchsichten durch die Bögen der Säulengänge geben dem Schönheitssinne, wenn auch vielleicht nicht dem eigentlich architektonischen, vielfache Nahrung und Anregung. Wir finden auch hier die Kunst wieder ein Bild der Zeit; in dem prachtvollen Landsitze des Kaisers, der in dem Gegensatze von Herrschaft und Zurückgezogenheit schon selbst ein Bild dieses wechselvollen romantischen Jahrhunderts war, zeigt auch sie sich in einer phantastisch bunten Gestalt, mit Wagnissen und Andeutungen. Selbst in architektonischer Beziehung ist zu erwägen, ob bei so grossen Verhältnissen und so mannigfaltigen Bedürfnissen eine strenge Beobachtung der antiken Architektur noch einen ebenso günstigen Eindruck hervorbringen würde.

Abgesehen von diesem phantastischen Elemente behielt aber die römische Baukunst auch in diesem ihrem letzten Stadium noch andere, sehr reelle Verdienste. War auch der Sinn für wahrhaft harmonische Schönheit getrübt, so hatte sich doch das technische Wissen und Können noch vollkommen erhalten und erlangte durch die kolossalen Aufgaben, welche der Luxus der Imperatoren den Baumeistern stellte, noch eine erhebliche Steigerung. Seit den Zeiten der Pharaonen ist in der Handhabung grosser Monolithe, in der Bearbeitung harter Materialien kaum wieder Grösseres geleistet worden. Das römische Mauerwerk, die treffliche Mörteltechnik haben den Jahrhunderten getrotzt. Mit diesen Hülfsmitteln schritt die praktische Erkenntniss der statischen Gesetze zusehends vorwärts, das Selbstgefühl, das damit in den Architekten erwachte, befähigte sie zu Lei-

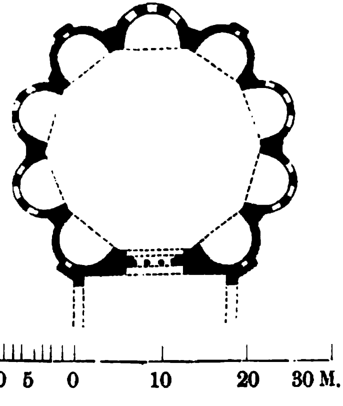
---

[1]) Hirt a. a. O. II. 436.

stungen, die uns heute noch eine hohe Meinung von dem technischen Geschick dieser letzten Jahrhunderte geben. Es war zum Theil schon die Aufgabe des zweiten Bandes, den künstlerischen Werth dieser Epigonen des Römerthums zu beurtheilen; indessen ein Rückblick auf dieselben ist um so mehr geboten, als sie auf den Entwickelungsgang der altchristlichen Kunst von grossem Einfluss geworden sind.

Zunächst ist es die Gewölbetechnik, deren hohe Ausbildung einer nähern Würdigung bedarf. Die Elemente derselben hatten die Römer von den Etruskern übernommen und mit dem ihnen eigenthümlichen praktischen Sinne weitergebildet. In Verbindung mit rechtwinkeligen Räumen boten sich Kreuz- und Tonnengewölbe als die geeignetsten Formen der Bedachung dar, für Rund- und Polygonalbauten wählte man die Kuppel, bald die einfache Halbkugel (tholus, hemisphaerium), bald das sogenannte Klostergewölbe, eine polygone, aus entsprechender Anzahl von dreieckigen Kappen zusammengesetzte Schale. In den Monumenten aus republikanischer Zeit ist die Anwendung des Gewölbebaues eine sehr sparsame. Das erste glänzende Beispiel ist der Kuppelbau des Pantheons zu Rom. Später erst, in den Thermen und Palastanlagen, bot sich der Anlass, den Gewölbebau vielseitig und in grossartigsten Dimensionen anzuwenden. Sowohl die verschiedenen Grundformen als die einzelnen Hülfsmittel, deren man sich bediente, sind bemerkenswerth, weil sie zu Vorbildern geworden sind, an welche die christliche Baukunst ganz unmittelbar anknüpfte. Die einfachste und häufigste Form des römischen Rundbaues war die der einschiffigen, d. h. ungesäulten Rotunde. Sie besteht aus einem starken Mauercylinder, der in seinen Wandungen von Nischen, meist abwechselnd halbrunden und rechteckigen, durchbrochen ist. Das Ganze überspannt, gleichmässig auf allen Theilen der Umfassungsmauer lastend, ein halbkugeliges Gewölbe. Das bekannteste Beispiel ist das Pantheon, aber in zahlreichen Grabmälern, in den Rotunden der Thermen, in Villen und Palastbauten kehrt dieselbe Anlage wieder. Daneben regt sich aber ein bewusstes Streben nach weiterer Ausbildung dieser Grundform. Das wichtigste Glied in dieser Entwickelungskette ist der sogenannte Tempel der Minerva Medica zu Rom, ohne Zweifel ein Monument der spätesten Römerzeit. Derselbe ist nicht allein wichtig als seltenes Beispiel der Verbindung einer runden Kuppel mit polygonem Unterbau,

Fig. 7.



Tempel der Minerva Medica zu Rom.

sondern weil hier gleichzeitig das Streben, die Kuppellast auf eine bestimmte Zahl von isolirten Stützen zurückzuleiten, mit aller Consequenz und mit einer grossen Kenntniss der statischen Gesetze durchgeführt ist. Zehn Strebepfeiler begleiten die Ecken in ihrer ganzen Höhe und begegnen dem Seitendrucke der Kuppel, während die Zwischenwände oben durch grosse Rundbogenfenster, unten durch zehn halbrunde Ausbauten oder Conchen durchbrochen sind. Ein anderer Fortschritt in der Kunst des Wölbens war es, dass man sie auch auf rechtwinklige Säle von grössester Ausdehnung anwenden lernte, und zwar vermittelst des im Mittelalter so wichtig gewordenen Kreuzgewölbes. Der grosse Saal in den Thermen des Diocletian, der von Michel Angelo zur Kirche S. Maria degli Angeli eingerichtet ist, und das Mittelschiff der von Maxentius begonnenen, unter Constantin vollendeten Basilika, des sogenannten Friedenstempels, in Rom, sind die grossartigsten und vielleicht auch die frühesten Anlagen dieser Art [1]. Drei grosse quadratische Kreuzgewölbe, mit fast doppelt so grosser Spannweite wie die der grössten gothischen Dome finden hier in den Tonnengewölben der daran anstossenden Räume und in den dazwischen aufsteigenden Strebemauern ein vollkommenes Widerlager. Den Pfeilermassen, auf denen die Kreuzgewölbe ruhen, sind gegen das Mittelschiff acht gewaltige Säulen vorgesetzt, deren Kapitäle kubische Aufsätze von dreitheiliger Gliederung tragen, die an das antike Gebälk erinnern; eine Anordnung, die in den Verkröpfungen des Gebälks über vortretenden Säulen ihre Erklärung findet und später in den Kämpferaufsätzen der byzantinischen Architektur nachklingt. Wir begegnen also hier zum ersten Male einer Zusammensetzung ungleichartiger Gewölbe, die sich gegenseitig durch ihre verschiedenartige Function sichern und ein grossartiges constructives Ganzes bilden. Wie sich hier aber schon im Gesammtbau das Streben nach Vertheilung der Hauptlast auf bestimmte isolirte Stützen ausspricht, so klingt dasselbe Princip in den Einzelnheiten der Gewölbetechnik wieder. Im Gegensatze zu den meisten Kuppelbauten Unteritaliens, wo ein poröses, vulkanisches Gestein das reine Gusswerk ermöglichte, ist in Rom die Rippenconstruction vorzugsweise znr Anwendung gekommen. Eine Anzahl von Backsteingurten vereinigen sich im Scheitel der Kuppel um einen massiven Ziegelring, der hier die Function des mittelalterlichen Schlusssteins erfüllt, indessen die dazwischen befindlichen Kappen durch Gusswerk von Mörtel und Kalkbrocken gebildet sind. Im Pantheon ist dieses constructive System zur effectvollen Cassetten-Decoration verwendet worden,

[1]) Da der Mittelsaal der Thermen des Caracalla ebenfalls wie die beiden im Texte genannten Monumente acht Säulen in gleicher Stellung wie dort enthielt, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass sein nicht erhaltenes Gewölbe von gleicher Art war.

die in den spätern Bauten, wie im sogenannten Friedenstempel, in ein kleinliches Spiel von polygonen Feldern ausartet. Endlich bedienten sich die Römer bei ihren späteren Gewölbebauten zuweilen hohler Töpfe, die meistens in Form von Amphoren in das Gusswerk eingelassen wurden und so eine Erleichterung der Gewölbelast bezweckten[1]).

Neben diesen technischen und constructiven Mitteln bewahrten die römischen Architekten dieser Spätzeit auch noch die Kunst und Uebung grossartiger Plananlagen. Die Thermen in ihrem stets wachsenden Luxus, mit der Anforderung, Prachtsäle von verschiedener und wechselnd anregender Form mit Gartenanlagen, Schwimmteichen, Badestuben und kleinern Gemächern mannigfacher Bestimmung zu verbinden, die Paläste für die immer mehr nach orientalischem Maassstabe eingerichteten Hofhaltungen der Fürsten nahmen diese Kunst fortwährend in Anspruch. Die Aufgabe war eine andere, als sie sich heutigen Architekten bei ähnlichen Veranlassungen darbietet. Der antike Bau war auch noch bei den Römern wesentlich Aussenbau, so dass jeder Raum von anderer Bedeutung sich mehr oder weniger isolirte. Schon das antike Wohnhaus bildete nicht einen Gesammtbau mit gemeinsamer Ueberdachung, sondern bestand aus einer Zahl von mehr oder weniger selbstständigen Räumen, die nur um einen oder mehrere Höfe gruppirt und dadurch zu einem Ganzen vereinigt waren. Noch stärker trat diese Sonderung dann bei den Palästen hervor, wo es darauf ankam, grandiose Säle und Localien höchst verschiedener Bestimmung zusammen zu fassen, Tempel, Empfangs- und Festsäle, Gerichtshallen, Wohngemächer der fürstlichen Personen und ihrer Beamten, Wachtlocalien und endlich Häuser für Sklaven, Diener und Soldaten. Diese verschiedenartigen Gebäude charakteristisch und zugleich fürstlicher Würde angemessen auszustatten, sie gehörig zu sondern und übersichtlich zu ordnen, für Zugänge und leichte Verbindungen, sowie für Anschaulichkeit und Perspectiven zu sorgen, war keine kleine Aufgabe, und wurde um so schwieriger, wenn der Palast, wie es bei dem des Diocletian zu Salona der Fall war, gänzlich isolirt lag und daher zu nothwendiger Sicherheit von Mauern und Befestigungswerken umfasst sein sollte. Die Art, wie seine Baumeister diese Aufgabe gelöst haben, beweist, wie sehr sie wenigstens in dieser Beziehung noch auf der Höhe ihrer Kunst standen, und erzeugte zugleich jene phantastischen Effekte, die wir schon oben erwähnt, und die mannigfach anregend wirkten.

Eine verwandte, aber sehr viel grossartigere Aufgabe wurde den Architekten Constantins durch die Begründung seiner neuen Residenz in

---

[1]) Ueber römische Gewölbconstructionen vgl. Rahn, über den Ursprung und die Entwickelung des christlichen Central- und Kuppelbaues. Leipzig 1866. S. 45 u. f.

Byzanz. Es ist uns nichts von den Bauten Constantins in dieser Stadt erhalten, die spärliche Kunde von denselben beschränkt sich auf die vereinzelten Nachrichten älterer Schriftsteller. Wohl aber wissen wir, dass viele berühmte Bildwerke, welche bisher noch in den griechischen Provinzen unberührt geblieben waren, in dieses neue Rom versetzt wurden, und wahrscheinlich wird auch der architektonische Schmuck der neuen Hauptstadt nicht selten durch Beraubung der älteren Bauten herbeigeschafft sein. Aber die Benutzung dieser Fragmente, und überhaupt die Gesammtanlage war jedenfalls das Werk der gleichzeitigen Architekten, und wir dürfen annehmen, dass sie dabei nicht hinter dem Ruhme ihrer Vorgänger zurückblieben. Zu dieser Vermuthung berechtigt uns das Beispiel des unter derselben Regierung in Rom errichteten Triumphbogens[1]. Er ist, wie schon früher erwähnt, mit Reliefs geschmückt, welche einem abgebrochenen Ehrenbogen Trajans entnommen sind, und hier neben andern, neugefertigten Arbeiten stehen. Sehr deutlich unterscheidet man daran, was der frühern, was der constantinischen Zeit angehört, und in diesem spricht sich der Verfall der Kunst im stärksten Grade aus. Es mag sein, dass die Eile der Errichtung diesen Vandalismus empfahl, indessen zeigt es doch ein Bewusstsein der eigenen Unfähigkeit, dass man die Werke der frühern Zeit sich aneignete, und eine grosse Stumpfheit des Formensinnes, dass man die Anheftung einzelner Reliefs von rohester Arbeit neben dem edeln Bildwerk der trajanischen Zeit duldete oder nicht bemerkte. Allein die architektonische Form dieses Bogens, des schönsten von allen, die auf uns gekommen sind, scheint keineswegs entlehnt; jener trajanische war, wie man als erwiesen annehmen kann, anderer Gestalt. Man darf sie daher für ein Werk dieser Zeit halten, so dass dasselbe Monument zugleich den Beweis des tiefen Verfalls der Sculptur und des noch fast ungeschwächten architektonischen Geschmacks gewährt.

Neben den prunkenden Leistungen der verfallenden heidnischen Architektur zeigen sich dann die ersten Keime christlicher Kunst, aber zunächst nur im Verborgenen oder in sehr unscheinbarer Gestalt. Es währte lange, ehe die Christen an die Errichtung eigener monumentaler Gotteshäuser denken konnten. Sie versammelten sich, wie es die Apostelgeschichte anschaulich zeigt, und wie es auch noch lange nach dem Tode der Apostel geschah, zur Anhörung von Vorträgen und Predigten in den Synagogen oder andern öffentlichen Orten, so lange sie dies wagen durften, zu den Liebesmahlen und Gottesdiensten, zum Brodbrechen und Psalmensingen, in

[1] Von Constantins Bauten im Orient wird, weil sie den Beginn des byzantinischen Styls enthalten, besser in dem folgenden Abschnitte gesprochen werden. Vgl. über den Triumphbogen oben Bd. II. S. 363.

den Häusern einzelner Gemeindemitglieder, welche grössere dazu ausreichende Räume besassen. Sie waren zu sehr mit der Fülle innern Heils, das ihnen geboten war, beschäftigt, um nach äusserer Form zu fragen. Gewöhnlich waren es die Speisesäle, welche, als die grössesten des Hauses und weil im obern Theile desselben gelegen und dadurch gegen zufällige oder böswillige Störungen einigermassen gesichert, sich zu ihrer Aufnahme eigneten, obgleich sie den Charakter ihrer weltlichen Bestimmung in vollem Maasse behielten. In dem früher dem Lucian zugeschriebenen, von einem Nachahmer desselben unter der Regierung des Kaisers Julian verfassten Dialoge Philopatris finden wir unter derben gegen die Christen gerichteten Spöttereien auch die Schilderung einer solchen Christenversammlung in einem Privathause. Der eine der Interlocutoren erzählt nämlich, dass er, die hohe Treppe eines Hauses ersteigend, einen Saal gefunden habe, der mit Vergoldungen reich geschmückt, wie das Haus des Menelaos bei Homer, aber statt von schwelgenden Gästen von bleichen Männern mit gesenkten Häuptern gefüllt gewesen sei. In den Zeiten heftiger Verfolgungen waren indessen auch diese Privathäuser nicht mehr sicher, und man musste suchen, andere mehr versteckte Plätze ausfindig zu machen, für die sich dann auch, wenigstens in Rom und in einigen andern grössern Städten, sehr geeignete, dem Gefühle der damaligen Christen auch aus anderen Gründen sehr zusagende Localitäten darboten, nämlich die gemeinsamen Begräbnissplätze der Christen, die Coemeterien oder, wie man sie jetzt zu nennen gewohnt ist, die Katakomben[1]).

Es ist hier die Stelle, über den Ursprung und die Geschichte dieser so inhaltreichen und merkwürdigen unterirdischen Gänge und Hallen Auskunft zu geben. Man hielt sie früher für gewissermassen zufälliger Entstehung. Der Boden Roms und der Campagna bietet bekanntlich unter seiner Pflanzendecke vortreffliches Baumaterial, härtere und weichere, hauptsächlich vulcanische Steine und die berühmte so kräftige Puzzolanerde, welche man auch in der Zeit des alten Roms wie noch heute durch Gruben unter der Oberfläche herauszuholen pflegte. Man nahm nun an, dass diese bei der ungeheuern Bauthätigkeit in der Blüthezeit Roms natürlich sehr weit ausgedehnten labyrinthischen Gruben von den Christen während der Verfolgungen theils als Zufluchtsort und zu ihren Versammlungen, theils zur Bestattung der Opfer jener Verfolgungen, dann auch der übrigen

[1]) Ein einziges der vielen in der Umgegend Roms befindlichen Coemeterien, und zwar ein Theil des Coemeteriums von S. Callisto, hatte wirklich den Beinamen ad catacumbas, der erst in den letzten Jahrhunderten auf alle übergegangen ist. Der Ursprung des Wortes ist zweifelhaft und vielleicht durch Mischung griechischer und lateinischer Elemente, die in der christlichen Gemeinde Roms nicht selten war, zu erklären.

Christen, die gern in der Nähe dieser Märtyrer und Heiligen ruhen wollten, benutzt worden, woraus dann allmälig diese kolossalen Todtenstädte entstanden wären. Nach den genauen kritischen Untersuchungen der letzten Jahrzehnte ist diese Ansicht nicht mehr haltbar [1]). Man kann es vielmehr als erwiesen annehmen, dass die Katakomben ursprünglich bereits als Grabstätten der Christen, und zwar schon in sehr früher Zeit angelegt sind. Sie sind der überwiegenden Mehrzahl nach nicht in den brauchbares Baumaterial liefernden Bergschichten, sondern in unbrauchbarem Gestein gearbeitet und unterscheiden sich auch der Form nach von den Stein- und Erdgruben. Diese sind formlos, krummlinig, niedrig, dabei zur Erleichterung des Herausschaffens so breit, wie es die Festigkeit des Stoffes nur irgend gestattete, die Wände nicht senkrecht, sondern mit der Decke elliptische Linien bildend. Die Katakomben dagegen, so labyrinthisch sich auch ihre späteren Verzweigungen gestalteten, haben eine gewisse Regelmässigkeit der Anlage. Die Gänge sind geradlinig, sehr schmal, dagegen bedeutend höher, die Wände senkrecht, so dass die einzelnen, der Grösse des menschlichen Körpers entsprechenden Gräber in gleicher Grösse über einander aufsteigen, die grösseren Räume, welche zur Bestattung besonders verehrter Gemeindeglieder oder als Versammlungsörter dienten, quadratisch und wohl geregelt, oft auch besonders ausgemauert. Diese Verschiedenheit zeigt sich sehr auffallend in den wenigen Fällen, wo die christlichen Grabarbeiter wirkliche Steingruben, auf die sie zufällig gerathen waren, zu benutzen suchten. Man erkennt, dass sie in diesen nicht dazu eingerichteten Gängen nur eine geringere Zahl von

---

[1]) Die wissenschaftliche Erforschung der Katakomben begann Antonio Bosio, der mit unermüdlichem Eifer ein kolossales Material von Notizen und Zeichnungen sammelte, aus dem nicht bloss sein eigenes, erst nach seinem Tode erschienenes Werk (Roma sotterranea, 1634), sondern auch die seiner Nachfolger Aringhi, Bottari u. A. hervorgingen. Einzelne Nachrichten und Anschauungen giebt Agincourt in allen drei Theilen seines Werkes, und eine nach dem damaligen Standpunkte scharfsinnige Schilderung Roestell in Plattner's Beschreibung Roms, Th. I. S. 355 u. f. Vgl. auch Münter, über die Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen, Altona 1825, und Bellermann, über die ältesten christlichen Begräbnissstätten und besonders die Katakomben zu Neapel, Hamburg 1839. Den Anfang neuer und tieferer Studien machte der P. Giuseppe Marchi, von dessen Monumenti delle antiche arti cristiane (Rom 1841) jedoch nur der erste Band, die Architektur behandelnd, zu Stande kam, während sein Schüler, der Cav. G. B. de Rossi, sich zu der weitern und erschöpfenden Arbeit rüstete und dieselbe mit unermüdlichem Eifer und grosser Gelehrsamkeit fortführt. Schon die ersten Bände seiner beiden grossen Werke (Inscriptiones christianae urbis Romae, 1857—1861, und La Roma sotterranea cristiana, Roma 1864) gewähren ausser den Anfängen der gründlichsten Specialforschungen eine Uebersicht der Resultate und die wichtigsten Aufschlüsse. Fortlaufende Nachricht der neuen Entdeckungen giebt sein seit 1863 erscheinendes Blatt: Bulletino di Archeologia cristiana.

Gräbern anzubringen wagten, und demnächst bald andere Wege einschlugen, in denen sie in gewohnter Weise verfuhren, oder auch dass sie jene breiten elliptisch gewölbten Gänge durch senkrechte, zur Aufnahme der Leichen eingeführte Mauern nach ihren Zwecken gestalteten[1].

Man kann schon hiernach nicht zweifeln, dass die Katakomben ursprünglich von den Christen, und zwar sogleich als Coemeterien (wie sie auch in den Urkunden durchweg heissen), als Ruhestätten ihrer Todten angelegt sind. Dem entspricht auch der Umstand, dass sie sämmtlich, dem römischen Gesetze gemäss, welches Beerdigungen in der Stadt verbot, ausserhalb der Mauern lagen, während auch innerhalb derselben sich Steingruben befanden und gerade solche in den Zeiten der Verfolgung sich als Asyle dargeboten haben würden. Die Anlegung unterirdischer, in den Fels gehauener Grabkammern ist, wo das Terrain aus weichem, leicht zu bearbeitendem Steine besteht, sehr natürlich und daher weit verbreitet. Sie war bei den Etruskern, und zwar ganz in der Nachbarschaft Roms, herkömmlich, und selbst die Römer pflegten ihre Columbarien oder Gräber in dieser Weise anzulegen. Auf die Christen war überdies der gleiche Gebrauch der Juden nothwendig von Einfluss. Sie schlossen sich daher auch hier nur der bestehenden Sitte an, nur dass sie die willkürliche Zerstörung des Leichnams durch Verbrennen, die allerdings auch bei den Heiden mehr und mehr in Abnahme kam, nicht mitmachten, und also statt blosser Aschenkrüge ganze Körper zu bestatten hatten[2]. Die römischen Gräber waren meistens Eigenthum der Familien, worin die Aschenkrüge ihrer Mitglieder, aber auch ihrer Freigelassenen und Sklaven mit Ausschluss aller nicht dazu gehörigen Personen Aufnahme fanden. Die christliche Gemeinde bildete nur eine Familie, sie musste auch nach dem Tode zusammenbleiben, und der Geist der Liebe und Innigkeit, der sich in ihr ausbildete, gab auch den Ueberresten der Brüder höhern Werth und liess eine erleichterte Zugänglichkeit derselben wünschen. Dazu kam dann aber noch eine andere, bei dem Bewusstsein des Hasses, mit dem die Heiden sie betrachteten, und bei der Gefahr der Verfolgungen sehr natürliche Rücksicht. Die römischen Gesetze legten den Gräbern eine gewisse Heiligkeit und Unverletzlichkeit bei und entzogen sie für immer dem Verkehre. Sei es nun, dass ein reiches Mitglied der Gemeinde ihr eine Grabstätte

---

[1] So in dem oberen Stockwerke des Coemeteriums des Hermes. Vgl. die Ausführung von Mich. Stef. de Rossi im Anhange zum Vol. I. der Roma sotteranea seines Bruders.

[2] Wie bereits in heidnischer Zeit neben der Sitte des Verbrennens der Gebrauch aufkam, die ganzen Körper zu bestatten, bezeugt eines der Columbarien in der ehemaligen Vigna Saggi an der Via Appia zu Rom, wo neben den zahlreichen Nischen für die Aschenkrüge auch vereinzelte Gräber vorkommen.

auf seinem Boden abgetreten, oder dass die Gemeinde selbst, wie es den Aermern gesetzlich bewilligt war, sich als Gesellschaft für wechselseitige Beerdigung dargestellt und so den Boden erworben hatte, immer war ihr hier ein bleibender Zufluchtsort gewährt, der sie gegen Angriffe und lästige Controle schützte. Aehnliche Betrachtungen mussten sich auch ausserhalb Roms, besonders in den grössern Städten, wo die Verfolgungen am gefährlichsten waren, leicht geltend machen, wie die Katakomben in Syrakus, in Alexandria[1]), in Neapel[2]) und an andern Orten beweisen, während gleichzeitig in gewissen Gegenden schon frühe christliche Friedhöfe über der Erde erwähnt werden. Wann die ersten solcher unterirdischen Coemeterien in Rom angelegt sind, ist noch nicht ermittelt, indessen kann man der Tradition, welche sie schon dem apostolischen Zeitalter zuschreibt, nicht widersprechen. Im Coemeterium der Lucina, oder richtiger der Commodilla, dann in dem der Priscilla sind wohlgebaute Räume mit Stuckarbeiten gefunden worden, deren Styl und malerischer Schmuck der besten Zeit römischer Kunst würdig ist. Auch reichen die Consular-Daten, welche man in den Coemeterien entdeckt hat, trotz der lakonischen Einfachheit der meisten ältesten Inschriften bis in die Jahre 107 und 110 nach Christo[3]). Der Gedanke der Bestattung war, wie gesagt, bei diesen Anlagen der maassgebende, aber bald knüpfte sich doch an die Gräber, besonders an die der Apostel, der Märtyrer, der Bischöfe, ein gewisser Cultus. Nichts war natürlicher, als dass man die, deren Festigkeit im Glauben auch durch die Schrecken des Todes nicht erschüttert war, die mit ihrem Blute für die Wahrheit ihrer Lehre Zeugniss gegeben hatten, dass man die Vorbilder christlicher Tugenden besonders ehrte, und dass man diese Ehre, welche die Lebenden nicht entgegennehmen konnten, an ihren Ueberresten zeigte. Auch schien es vortheilhaft, ihr Verdienst, als eine stete Mahnung an die Pflicht unerschütterlicher Treue, sich gegenwärtig zu erhalten. Man liebte es daher, sich an ihren Gräbern zu versammeln, über ihnen das Liebesmahl zu halten, man begann ihr Andenken, namentlich an ihren Todestagen, hier zu feiern.

Besonders wichtig wurden dann diese Stätten in der Zeit der Verfolgungen. Zwar ist es schon aus physischen Gründen nicht denkbar, dass man hier wirklich wohnte[4]), aber für einzelne hervorragende und persönlich bedrohte Personen gaben sie doch ein vorübergehendes Asyl, und jedenfalls der Gemeinde eine Stelle, wo sie die in jenen städtischen Räumen

---

[1]) Schreiben Carl Wescher's in de Rossi, Bulletino. 1865. August.

[2]) Bellermann a. a. O.

[3]) Vgl. über dies Alles de Rossi, Roma sotterranea, besonders Cap. III. p. 184 u. f.

[4]) De Rossi a. a. O. p. 202.

jetzt unmöglichen Versammlungen abhalten konnte. Die Achtung der Römer vor der gesetzlichen Heiligkeit der Gräber ging anfangs so weit, dass die Verfolgungen sich nicht bis hierher erstreckten, und erst 257 unter Valerian war der Eifer und Hass gegen die Christen so gesteigert, dass er die Versammlungen in den Coemeterien verbot und den Papst Sixtus II. nebst seinen Geistlichen, die das Verbot überschritten hatten, in denselben hinrichten liess. Bis dahin hatten die Christen die Treppen und Eingänge geräumig gemacht, die grösseren Hallen reich geschmückt; erst von jetzt an scheinen die Vorsichtsmaassregeln zur Verheimlichung, sowie andererseits die Aufmerksamkeit der Heiden auf die Katakomben zuzunehmen.

Mit den Zeiten Constantins und der den Christen gegebenen Freiheit kirchlicher Bauten änderten sich die Verhältnisse. Man beeiferte sich, über den Gräbern berühmter Märtyrer Basiliken zu errichten, und legte nun auch bei denselben Friedhöfe an. Viele zogen es daher vor, auf diesen, statt in den Katakomben, bestattet zu werden, und die datirten Inschriften erlauben den Schluss, dass schon um das Jahr 364 in Rom die Zahl der über der Erde angelegten christlichen Grabmäler den unterirdischen gleich war. Wie es scheint begünstigte selbst der damalige, für die Herstellung und Ausschmückung der Katakomben eifrigst besorgte Papst Damasus die überirdischen Friedhöfe, weil er fand, dass der Wunsch, in der Nähe der Märtyrer zu ruhen, eine rücksichtslose Behandlung der alten Grabstätten herbeiführe. Jedenfalls wurden die unterirdischen Begräbnisse mit jedem Jahre seltener und hörten endlich seit 410 fast ganz auf. Die Katakomben dienten jetzt nur zur Feier der Gedächtnisstage der Märtyrer an ihren Gräbern, aber auch diese Liebespflicht wurde, wie die wiederholten Anordnungen darüber beweisen, und die traurigen Zeiten, welche jetzt über Rom hereinbrachen, erklären, immer nachlässiger betrieben und durch die zunehmende Entvölkerung der Campagna erschwert. Die Coemeterien verfielen immer mehr, so dass man schon seit Anfang des siebenten Jahrhunderts anfing, die Reliquien der darin befindlichen Märtyrer von dort zu entfernen und in städtischen Kirchen niederzulegen. Nach der Verwüstung der Campagna durch die Longobarden im Jahre 756 wurde dies im Grossen betrieben, so dass z. B. im Jahre 817, wie eine noch erhaltene Inschrift angiebt, 2300 Körper aus den Katakomben in S. Prassede deponirt wurden. Da somit die Ursachen zum Besuche der Coemeterien fortfielen, wurden diese mit Ausnahme einiger bei den grossen Basiliken ausserhalb der Mauern gelegenen allmälig vergessen, bis dann in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, in der Restaurationszeit des Katholicismus, das Interesse für sie wieder erwachte.

Den tiefen Eindruck, welchen diese engen, unbeleuchteten Räume, in denen sich die Vorgänger unseres Glaubens versammelten, machen, habe

ich hier nicht zu schildern. Die Wandgemälde und Sculpturen, die sich in ihnen finden, können erst später besprochen werden. Hier interessiren sie uns nur als die ersten Werke christlicher Bauthätigkeit, und als solche verdienen sie trotz ihrer Unscheinbarkeit eine nähere Betrachtung. An die Entwickelung eines neuen Styles ist freilich hier nicht zu denken; die bescheidenen Zierden, welche sich an Eingängen oder an einzelnen säulenartigen Stützen vorfinden, unterscheiden sich nicht von gleichzeitigen heidnischen Arbeiten.

Aber selbst die Formlosigkeit und Zufälligkeit, welche den Grundzug dieser Höhlenbauten bildet, und die den Christen hier in den erregtesten Momenten vor Augen stand, hat insofern eine Bedeutung, als sie manche Mängel ihrer spätern Bauten, namentlich eine gewisse Gleichgültigkeit gegen schärfere Ausbildung der Form erklärt, und ausserdem finden wir hier die ersten Räume, welche bewusster Weise für die Abhaltung christlichen Gottesdienstes bereitet wurden. In jenen Sälen, die bisher die Gemeinden aufgenommen hatten, waren sie nur Gäste gewesen, die sich mit ihren Anforderungen der vorhandenen Localität anfügten. Hier zum ersten Male machten sich, freilich noch unter sehr bescheidenen Bedingungen, die Bedürfnisse des Cultus selbstständig geltend.

Den Hauptbestandtheil der Katakomben bilden enge Gänge, so schmal, dass sie kaum ein Begegnen gestatten, an den Seitenwänden mit Einschnitten in den Fels zu Bestattungsräumen bis oben hinauf bedeckt, welche in ihrer Länge der Grösse, sei es von Erwachsenen oder von Kindern, in ihrer Höhe der Stärke des menschlichen Körpers nur knapp entsprechen. Diese Gräber (locus, loculus) waren, wie wir aus inschriftlichen Notizen über den Ankauf wissen, öfter auch für mehrere Leichen (bisomus, trisomus, quadrisomus) bestimmt und wurden durch Ziegelmauerwerk oder durch eine Steinplatte geschlossen, welche die in den frühesten Zeiten überaus einfache Inschrift enthielt. Neben diesen Gängen, welche, wo nicht besondere Hinderungen eintraten, geradlinig fortlaufen und sich rechtwinkelig durchschneiden, öffnen sich dann von Zeit zu Zeit geräumigere, wenn auch noch immer sehr beschränkte und niedrige Gemächer (cubiculum, Schlafgemach), meistens von quadrater, zuweilen auch von polygoner, besonders sechseckiger Form. Sie waren theils zur Bestattung von besonders verehrten Personen, etwa Bischöfen oder Märtyrern, bestimmt, theils aber auch als Familiengräber angekauft, und enthielten stets statt der gewöhnlichen kleinen loculi oder neben solchen ein oder mehrere Arcosolien (Bogengräber), welche aus einer in den Fels gehauenen, oben mit einem Bogen bedeckten Nische bestehen, in deren unterem Theile die Leichen in einem hineingestellten oder im Felsen selbst gebildeten Sarkophage ruhen. Diese Sarkophage dienten, wenn sie die Körper von Märtyrern enthielten, bei

der Feier des Liebesmahles als Altäre, indem der von dem Bogen überwölbte Steindeckel des Sarkophages (tabula) einen dazu völlig genügenden Tisch bildete. Solche Cubicula bekamen eben dadurch schon die Bedeutung der späteren Capellen, und erhielten daher oft den Schmuck von Ecksäulen und Wand- oder Deckengemälden. Indessen waren sie meistens sehr eng, oft nur sechs bis acht Fuss im Gevierte, so dass sie, wenn auch durch einen in der Nähe befindlichen nach oben gehenden Schacht (Luminare) für Licht und Luft gesorgt war, doch nur eine geringe Zahl von Personen aufnehmen konnten, was in der Zeit der Verfolgungen, wo diese Gräber die einzige sichere Zuflucht boten, nicht mehr genügte. Man musste daher mehr Raum schaffen, was zunächst wohl in der Art geschah, dass man neben einem bereits bestehenden Cubiculum ein oder mehrere andere ausbrach. Im Coemeterium von S. Callisto findet man eine Versammlungsstelle dieser Art, die aus drei nicht in einer Flucht, sondern im rechten Winkel neben einander liegenden Cubiculen besteht, deren allmälige Anfügung schon durch die abweichende Behandlung von Decken und Fussböden und besonders dadurch erwiesen ist, dass behufs der Verbindung zweier ein Arcosolium zerstört und zum Durchgange umgestaltet ist[1]). In andern Fällen wurden dagegen, da hohe und weite Säle in der Puzzolanmasse nur in seltenen Fällen und dann nur mit grossem Aufwand von Zeit und Kosten herstellbar gewesen wären[2]), die Versammlungsstätten der Gemeinden zwar aus mehreren kleineren Gemächern von gewöhnlicher Grösse zusammengesetzt, aber nach einem festen Plane, bei dem dann die Bedürfnisse des Cultus berücksichtigt wurden. Dies waren also schon kleine Kirchen, denen man auch dadurch eine Art architektonischer Einheit gab, dass man die Durchgänge zwischen den in einer Flucht liegenden und gleich gestalteten Cubiculen durch Säulen oder Nischen schmückte, so dass sie als rhythmische Abtheilungen eines Ganzen angesehen werden konnten. Eine wiederkehrende Rücksicht bei diesen Anlagen war die schon in der Synagoge herkömmliche und bei den ersten Christen streng festgehaltene Trennung der Männer und Frauen[3]), und zwar in der Weise, dass sie nicht nur verschiedene Räume des Aufenthalts bei dem Gottesdienste, sondern auch verschiedene Zugänge hatten.

---

1) P. Marchi a. a. O. Tab. 33.

2) Bosio entdeckte (P. Marchi tab. 32) eine jetzt nicht wieder aufgefundene unterirdische Anlage zweier zusammenhängender Säle, der eine achteckig, etwa 24 Fuss im Durchmesser, der andere etwa 36 Fuss lang, jener mit hoher Wölbung, jeder mit besonderem Luftloche. Sie dürften indessen ihre Erweiterung erst in später, wenigstens nachconstantinischer Zeit erhalten haben.

3) Auch die apostolischen Constitutionen setzen diese Trennung voraus und sprechen von gesonderten Eingängen der Männer und Frauen.

Man richtete es daher gewöhnlich so ein, dass in der Mitte zwischen den für die beiden Geschlechter bestimmten Abtheilungen ein von beiden Seiten heranführender Weg mündete, dessen Achse daher die der für den Aufenthalt der Gemeinde bestimmten Räume im rechten Winkel durchschnitt. Ebenso wurde es dann aber bei der Vermehrung und dem steigenden Ansehen der Geistlichkeit wünschenswerth, auch für diese einen gesonderten Raum, ein Presbyterium, zu erlangen. Das vollständigste Exemplar einer solchen unterirdischen Kirche ist im Coemeterium von S. Agnese gefunden; es besteht aus fünf fast quadratischen, etwa sechs Fuss breiten Räumen, welche mit Einschluss der zum Theil mit Säulen geschmückten Durchgänge und der Breite des zwischen dem dritten und vierten einmündenden Doppelweges eine Länge von circa 46 Fuss haben. Das Presbyterium ist schon sehr vollständig, indem es in der Mitte, also an einer von allen Räumen aus sichtbaren und daher für die Predigt geeigneten Stelle den durch einen Bogen gedeckten Bischofssitz, an den Wänden aber Steinbänke für die Geistlichen hat; der Altar war (da der Bischofssitz die Benutzung des dahinter befindlichen Arcosoliums hinderte) wahrscheinlich ein tragbarer, hölzerner, der bei der Austheilung des Sacramentes in die durch Säulen besonders geschmückte Oeffnung des priesterlichen Raumes gestellt wurde. Dieser hat übrigens, weil für wenige Personen bestimmt, nur eine Höhe von sechs Fuss, während die andern Räume doppelt so hoch und dem über der Kreuzung des Weges angebrachten Luftschachte näher sind. Gemälde haben sich hier nicht erhalten; die der benachbarten, aller Wahrscheinlichkeit nach ungefähr gleichzeitigen Cubiculen lassen auf das Ende des zweiten oder den Anfang des dritten Jahrhunderts schliessen. Ein so vollständiges Presbyterium können wir sonst in den Katakomben nicht nachweisen, wohl aber finden sich mehrere Male neben dem als Altar dienenden Arcosolium einzelne Sitze. Neben diesen vergrösserten Räumlichkeiten für gottesdienstliche Versammlungen beweist auch das Vorhandensein besonderer Taufkapellen in den Katakomben, wie weit hier der Cultus bereits eine feste Ausbildung erlangt hatte. In dem Coemeterium von S. Pontianus bei Rom befindet sich eine viereckige Kapelle mit einem Wasserbassin; ein Wandgemälde über der Quellnische, die Taufe Christi im Jordan, stellt die Benutzung dieses Raumes als Taufkapelle ausser allem Zweifel[1]). Auch in den Katakomben von Syrakus dient eine Johannes dem

---

[1]) Vgl. v. Quast, über Form, Einrichtung und Ausschmückung der ältesten christlichen Kirchen S. 10. Abbildung bei Perret, les catacombes de Rome. Paris 1852. Vol. III. Pl. 51 u. 52; bei Aringhi I. 381; Bottari tab. 44. und endlich bei P. Marchi a. a. O. tab. 42.

Täufer geweihte, in späteren Zeiten beträchtlich erweiterte Kapelle bis auf den heutigen Tag als Baptisterium[1]).

Der stets wachsenden Vermehrung der Gemeinden konnten indessen weder diese engen unterirdischen Räume, noch jene von reichen Gönnern bewilligten Säle genügen; man begann daher in ruhigeren Zeiten, wo die Gefahr der Verfolgung aufhörte, eigene Versammlungshäuser zu bauen. Die erste Nachricht einer solchen Unternehmung haben wir aus der Zeit des Kaisers Alexander Severus (222—235)[2]), der einen Streit über einen Bauplatz zwischen einer Gesellschaft von Christen und gewissen Weinschenkern zu Gunsten der erstern entschied, und zwar aus dem ausdrücklich angegebenen Grunde, dass es besser sei, die freie Stelle zur Gottesverehrung als zu andern Zwecken zu verwenden. Nach dieser Zeit finden sich mehrfache Erwähnungen christlicher Kirchen, welche trotz fortwährender Anfeindungen der heidnisch-gesinnten Bevölkerung bald zu ziemlicher Anzahl gewachsen sein mussten, da der Kaiser Gallienus in einem Edict vom Jahre 259 den allgemeinen Befehl erliess, den Christen die ihnen während der vorhergegangenen Verfolgung entzogenen Coemeterien und Tempel zurückzugeben. In Rom selbst belief sich die Zahl solcher Kirchen bald darauf schon auf vierzig[3]), die dann freilich wenige Jahre später bei der grossen Diocletianischen Verfolgung (302) der Zerstörung unterlagen.

Unter den auf uns gekommenen ältesten christlichen Kirchen ist keine, deren Ursprung nachweislich über Constantins Zeit hinausreichte[4]), und

[1]) Vgl. v. Quast a. a. O. S. 11.

[2]) Lampridius in Alex. Severus 49.

[3]) Optat. Milev., de schism. Donat. lib. II. (Augusti, Beiträge. I. 27 ff.)

[4]) Auch die in Algerien zu Orléansville (Castellum Tingitanum) aufgedeckte christliche Basilika ist nicht (wie Kugler, Gesch. der Baukunst. I. S. 372, Mothes, Basilikenform S. 30, und Andere annehmen) in den Jahren 252—267, sondern erst 326, also in Constantins Zeit, gegründet. Die mauretanische Aera, auf welche sich das in der Basilika selbst inschriftlich genannte Gründungsjahr 285 bezieht, beginnt nicht, wie der erste Berichterstatter ursprünglich (Revue archéologique IV. p. 659) annahm, aber schon in demselben Bande derselben Zeitschrift (S. 800) bezweifelt, mit dem Jahre 33 vor Christi Geburt, sondern wie seitdem durch Henzen (Inscr. lat. Collectio. Zürich 1856. Vol. III. p. 50) nachgewiesen ist, mit dem Jahre 41 nach Christi Geburt. — Der basilikenartige Bau zu Djemilah in Algerien, dessen Trümmern nebst einem überaus schönen musivischen Fussboden unter Kohlen und Asche, die auf den Brand einer Holzdecke schliessen lassen, gefunden sind, scheint zwar vorconstantinisch, wird aber nicht, wie Alb. Lenoir, Arch. monastique I. p. 244 ff. und Fig. 158, 159, und Unger a. a. O. S. 334 (der übrigens irrig die Kirche nach Syrien verlegt) übereinstimmend annehmen, als christliche Kirche, sondern wahrscheinlich als Geschäftsbasilika erbaut sein. Weder die Form der Anlage, noch die Inschriften und Thierbilder des Mosaiks beweisen die christliche Bestimmung. Unter diesen kommen zwar Hirsche, Lämmer, Tauben und Pfauen, aber auch Stiere und Ziegenböcke vor.

ebenso wenig besitzen wir genaue Andeutungen über die Gestalt dieser frühesten Bauten. Nur die sogenannten apostolischen Constitutionen, welche, wenn auch in ihrer gegenwärtigen Redaction erst nach Constantin niedergeschrieben, doch gewiss auf älterer Tradition beruhen oder wenigstens dem damals noch unvergessenen älteren Brauche nicht widersprochen haben werden, geben einige zwar sehr allgemeine, aber nicht unwichtige Vorschriften. Das Gotteshaus, so heisst es darin, soll länglich (ἐπιμήκης) sein und gegen Sonnenaufgang gewendet; es soll einen Raum enthalten, in welchem neben dem Bischofsthrone auf beiden Seiten die Presbyter sitzen, die Diakonen stehen. Dieser Raum wird auf einer der schmalen Seiten des Gebäudes und etwas erhöht gewesen sein, da die Diakonen, wie es ferner heisst, von da aus wie die Ordner das ganze Schiff übersehen sollen. Ausserdem werden mehrere innere Abtheilungen vorausgesetzt. Männer und Frauen sollen durch verschiedene Thüren eintreten, sie und die Katechumenen sollen von einander getrennt sitzen oder stehen. Diese Vorschriften und das Schweigen der Schriftsteller gestatten uns einige Schlüsse. Hätten die Versammlungshäuser der Christen ganz neue, abweichende Formen gehabt, so würden wir in den Schriften der Gläubigen oder in denen ihrer Gegner Andeutungen davon entdecken. Es war aber auch natürlich, dass sie, die so lange in den Sälen ihrer reichen Freunde Aufnahme gefunden hatten, und deren Sinn ohnehin so wenig auf Aeusserlichkeiten gerichtet war, nicht nach neuen Formen suchten, sondern sich an die hergebrachten anschlossen. Unter allen vorhandenen Gebäudearten aber war eigentlich nur eine einzige, welche den Bedürfnissen des christlichen Cultus entsprach, die Basilika. Der heidnische Tempel war wenig geeignet; Vorbilder für grosse, zur Aufnahme einer zahlreichen Versammlung ausreichende Säle besass man zwar in den Thermen und Palästen, aber ihre Construction war kostbar und schwierig. Die Basilika dagegen empfahl sich in vielen Beziehungen, und zwar hauptsächlich durch die Anordnung, welche schon in heidnischer Zeit vorzugsweise beachtet war und die Uebertragung dieses Namens auf Gebäude ganz anderer Bestimmung veranlasst hatte, durch das Emporragen des Mittelschiffes über die Seitenschiffe und die Beleuchtung durch Oberlichter, welche sie auch bei mässigen Dimensionen luftig und also zu Versammlungsstätten brauchbar machte. Dazu kam dann Anderes; die erhöhte Stelle des Tribunals war für das Presbyterium und den Altar, das Langhaus mit seinen Säulengängen für die Gemeinde und für die Sonderung ihrer verschiedenen Glieder geeignet und dabei der Zugang zu den heiligen Stätten, der Blick auf den Altar überall frei. Sie war in der That wie vorbereitet für das Christenthum, und es ist mindestens nicht unwahrscheinlich, dass schon jene früheren, in den Zeiten vorübergehender Ruhe er-

bauten kleineren Gotteshäuser sich mehr oder weniger jenem Vorbilde anschlossen [1]).

Jedenfalls wusste man auch dann, als durch den Umschlag der Dinge unter Constantin das bis dahin verfolgte oder höchstens geduldete Christenthum siegreich und mächtig wurde, und durch kaiserliche Gunst oder durch den Eifer der Gemeinden prachtvolle und grossartige Kirchen erstanden, keine bessere Form zu finden, als die basilikenartige, die dann freilich nicht sclavisch antiken Vorbildern nachgeahmt, sondern von christlichem Geiste näher durchbildet und belebt wurde.

Seit dieser Zeit erhalten nun auch die christlichen Kirchen den Namen Basilika. Bis dahin hatte man sie, wie schon Paulus im ersten Corintherbriefe (11 v. 22), entweder schlechtweg als Versammlungsort (ecclesia), oder als das Haus des Gebetes, das Haus der Brüder, gelegentlich als das Haus des Heils, sogar der Taube, dann aber auch, und zwar sowohl im Lateinischen wie im Griechischen als das Haus des Herrn (dominicum [2], *κυριακὸν* oder *κυριακά*) [3]) bezeichnet. Seit Constantins Zeit finden wir dagegen das Wort Basilika vorherrschend; so bei Eusebius und in einem von ihm mitgetheilten Schreiben des Kaisers selbst [4]), in der Gründungsinschrift der Kirche zu Castellum Tingitanum vom Jahre 326 [5]), und fast bei allen Schrifstellern dieses und des nächsten Jahrhunderts, bei Ambrosius, Hieronymus, Augustin u. s. f. Wie dieser Sprachgebrauch entstanden und welches seine genaue Bedeutung gewesen, ist zweifelhaft [6]). Die ältere von den Tagen der italienischen Renaissance bis vor wenigen Jahrzehnten geltende Ansicht nahm an, dass Constantin und seine Nachfolger öffentliche Basiliken, welche bisher dem Handelsverkehr und den Gerichten gedient hatten, zum kirchlichen Gebrauche überwiesen und dadurch bei dem Bau neuerer Kirchen sowohl die Nachahmung der Form als die Uebertragung des Namens veranlasst hätten. Allein dass eine solche Ueberweisung statt-

---

[1]) Vgl. hierbei das, was Bd. II. S. 356 ff. über die römischen Basiliken gesagt ist.

[2]) Cyprian bei Bingham. Antiqu. l. VIII. und Ducange, Glossarium. Der Pilger, dessen Reisebeschreibung von Bordeaux nach Jerusalem vom Jahre 333 G. Parthey und M. Pinder (Itinerarium Antonini Augusti et Hierosolymitanum. Berolini 1848) herausgegeben haben, erklärt das wahrscheinlich im Norden noch nicht übliche Wort Basilika bei der Grabkirche zu Jerusalem durch den Zusatz: i. e. Dominicum. Ueber das Vorkommen des Wortes in römischen Inschriften vgl. de Rossi, Bulletino di archeologia Cristiana. 1863. p. 25.

[3]) Wovon bekanntlich das deutsche Wort Kirche herstammt.

[4]) In der Instruction für den Bau der Kirche des heil. Grabes zu Jerusalem.

[5]) Revue archéologique IV. p. 659 ff.

[6]) Auch auf diese Streitfrage beziehen sich die oben Band II. S. 356 citirten Schriften von Zestermann, Messmer und Weingärtner.

gefunden, ist in keinem einzigen Falle mit Bestimmtheit dargethan, und kann überhaupt, da die öffentlichen Geschäfte, für welche die römischen Basiliken bestimmt waren, nicht aufhörten, nicht wohl, oder doch nur in einzelnen sehr entvölkerten Orten vorgekommen sein [1]). Höchstens mag es in einzelnen Fällen den Christen gestattet gewesen sein, in den öffentlichen Basiliken vorübergehend ihren Gottesdienst zu halten. Allein auch in den Palästen der Grossen pflegte, wie Vitruv bezeugt, ein Saal die Einrichtung und den Namen der Basilika zu haben, und diese Privatbasiliken werden zu den Sälen gehört haben, welche die reichen Mitglieder den christlichen Gemeinden zum Gottesdienste einräumten und ihnen dann bleibend überliessen. In einem Falle können wir dies mit Gewissheit nachweisen, in andern ist es wenigstens wahrscheinlich [2]). Allein jedenfalls hatte nur ein

---

[1]) Die einzige Stelle, welche für eine Ueberweisung öffentlicher Basiliken zu christlichem Cultus zu sprechen scheint, findet sich in der Danksagung, welche der Dichter Ausonius für Verleihung des Consulates an den Kaiser Gratian (367) richtete. Er sagt darin unter Anderem, dass kein Ort sei, der nicht den Beweis der ihm, dem Kaiser, gezollten Verehrung liefere, und nennt dabei auch die Basilika, welche ehedem von Geschäften, jetzt aber von Gebeten erfüllt sei, und zwar von Gebeten für des Kaisers Wohl (forum et basilica olim negotiis plena, nunc votis, votisque pro tua salute susceptis). Wörtlich und logisch ausgelegt macht also Ausonius einen Gegensatz von sonst und jetzt, von Geschäften und Gebeten, und scheint mithin eine und zwar dem Kaiser zuzuschreibende Veränderung in der Bestimmung dieser Gebäude anzudeuten, wonach sie jetzt nicht mehr von Geschäften erfüllt seien, sondern von Gebeten. Indessen darf man es wohl mit der Schmeichelrede des Danksagenden nicht so genau nehmen; schon die Verbindung der Worte: forum et basilica zeigen, dass er es mit dem Gegensatze nicht strenge meint und nur sagen will, dass überall, und namentlich in den den Geschäften gewidmeten Orten Gebete oder Wünsche für des Kaisers Wohl ertönten. Vgl. darüber die Band II. S. 356 citirten Schriften von Zestermann S. 158, Messmer S. 55 und Weingärtner S. 4. Die Thatsache, dass man in der Basilika des Maxentius zu Rom christliche Gemälde gefunden hat, kann nicht für eine Umwandlung geltend gemacht werden, da das Alter dieser Gemälde nicht feststeht. Sie können daher in eine Zeit fallen, wo der geschäftliche Gebrauch der Basiliken längst aufgehört hatte, sie nöthigen aber auch keineswegs, einen kirchlichen Gebrauch des Gebäudes, von dem wir keine sonstige Kunde haben, anzunehmen.

[2]) Ammianus Marcellinus lib. XXVII. cap. 3. bei Gelegenheit der Streitigkeiten, die bei der Papstwahl des Damasus (366) zwischen seinen Anhängern und denen des Ursinus stattfanden, bemerkt: „Et in concertatione superavit Damasus, parte quae ei favebat instante. Constatque in basilica Sicinini, ubi ritus Christiani est conventiculum, uno die 137 cadavera peremptorum reperta." Urlichs in der Beschreibung Roms III. 2. 213 weist zwar nach, dass dieselbe Begebenheit von zwei zur Partei des Ursinus gehörigen Presbytern in ihrer an die Kaiser Valentinian, Theodosius und Arcadius gerichteten Beschwerdeschrift, als in der Basilika des Liberius vorgefallen, vorgetragen sei, also in dem Locale, welches der Vorgänger des Damasus, der Papst Liberius bleibend dem christlichen Cultus überwiesen hatte, und aus dem die jetzige Kirche S. Maria maggiore entstanden ist. Die Identität beider Basiliken ist daher nicht zu bezweifeln; allein

sehr kleiner Theil der zu Constantins Zeit in Gebrauch befindlichen Kirchen ursprünglich die Bedeutung der Basilika gehabt, und es fragt sich daher, was dazu bestimmte, auch den andern diesen Namen beizulegen. Zunächst wohl die Form; wir haben schon früher gesehen, dass man bauliche Anlagen mit Oberlichtern Basiliken nannte, und dies mag auch bei den Kirchen, welche diese Eigenschaft hatten, und zwar in mündlicher Rede wohl schon vor Constantin nicht selten geschehen sein. Wenn der Kaiser selbst in seinem Schreiben an Makarius zu Jerusalem über die heilige Grabeskirche verlangt, dass diese Basilika schöner sein solle als alle andern, scheint er in der That die Gerichtsbasiliken mit eingeschlossen und vorzugsweise die Form bezeichnet zu haben[1]). Allein sehr bald wurde diese Beziehung vergessen, und schon im vierten Jahrhundert finden wir das Wort Basilika von christlichen Kirchen im Allgemeinen, ohne nähere Rücksicht auf ihre Gestalt, bei Anastasius dem Bibliothekar sogar von kreisförmigen Kirchen gebraucht[2]). Auch würde diese rein architektonische Bezeichnungsweise schwerlich bei den Christen so allgemeinen Eingang gefunden haben, wenn ihr nicht eine andere Gedankenverbindung zu Hülfe gekommen wäre. Die oft angeführte Stelle eines kirchlichen Schriftstellers, der den Namen des „königlichen Hauses“, Basilika, für die Kirchen dadurch erklärt, dass darin dem Könige der Welt, Gott, gedient und geopfert werde, gehört zwar erst dem siebenten Jahrhundert an und giebt mehr einen etymologischen Versuch als einen historischen Bericht über die Ent-

---

Ammian war ebensogut Zeitgenosse des Vorfalls wie die Beschwerdeführer, und ebenso vertraut mit der Localität, und wenn er daher das Gebäude, welches sie als Christen schlechtweg als „Basilika“ oder Kirche „des Liberius“ bezeichnen, basilica Sicinini nennt, so kann der Grund nur darin liegen, dass er ausdrücklich zwischen der römischen Basilika (die er mit der vom Stifter derselben oder aus einer andern Beziehung entnommenen, bei der heidnischen Bevölkerung üblichen Bezeichnung: Basilica Sicinini nennt) und den darin stattfindenden christlichen Andachtsübungen unterscheidet. Wir haben daher hier jedenfalls eine in christlichen Gebrauch übergegangene Basilika. Beweise für die Ueberweisung von Privatbasiliken zu Kirchen lassen sich auch sonst beibringen. Clemens Romanus bei Augusti Beiträge II. 23. erzählt lange vor Constantin von einem reichen Manne zu Antiochien, der seine Basilika zur Kirche hingeben wollte, und bei S. Pudentiana in Rom ist es mindestens wahrscheinlich, dass sie in ihrer ursprünglichen Basilikenform Theil eines Privatpalastes gewesen.

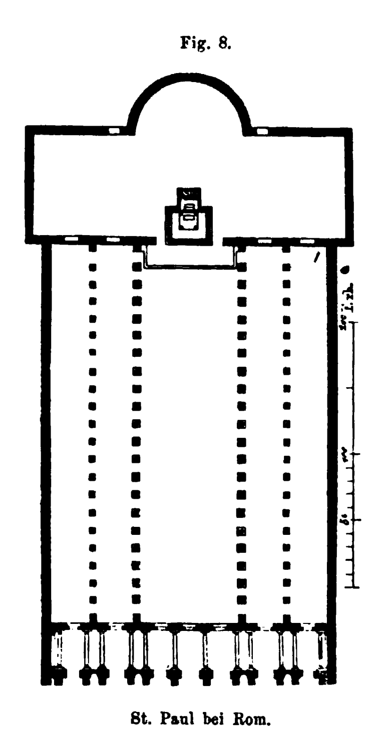
[1]) Vgl. Eusebius: Vita Const. III. 31, Zestermann S. 146 und Messmer S. 12.

[2]) Optatus de schismat. Donat. lib. II. bezeichnet die am Ende des dritten Jahrhunderts bei einem Aufstande zerstörten 40 Kirchen mit dem Ausdrucke Basiliken, obgleich er (um 370 schreibend) sie nicht mehr gekannt haben und von ihrer Form nicht genau unterrichtet sein konnte. Augusti Beiträge I. S. 127 ff. Später fiel diese Rücksicht auf die Form noch mehr fort, so dass die Kirche S. Stefano rotondo schon von Anastasius und nachher das Octogon zu Aachen allgemein den Titel Basilika erhält; das Wort hatte jetzt nur die Bedeutung einer grösseren Kirche.

stehung dieses Sprachgebrauches[1]. Aber im Wesentlichen wird seine Erklärung richtig sein; da man die Kirche schon Haus des Herrn (κυριακά) nannte und Gott nicht bloss als Herrn, sondern auch als König (βασιλεύς) anerkannte, war es sehr natürlich, dass man beide Bezeichnungen vertauschte, und dass endlich für das Gotteshaus das geläufigere Wort Basilika die Oberhand gewann[2].

War aber auch die römische Basilika im Allgemeinen das architektonische Vorbild der christlichen Kirche, so machte der christliche Geist sie sehr bald zu seinem vollen Eigenthum. Nicht nur, dass er die vielfachen Modificationen, welche die Mannigfaltigkeit städtischer Zwecke hervorgebracht hatte, beseitigte, und aus den vielen verschiedenen Formen der Basiliken die dem christlichen Cultus am meisten zusagende wählte, sondern auch diese wurde nun demselben entsprechend umgestaltet und mehr und mehr vom christlichen Geiste durchdrungen und zu einem neuen Typus ausgebildet. Das Haus wurde länger, die Säulengänge, welche vormals das Tribunal von der Börse trennten, erschienen überflüssig, die Geländer zwischen den Säulen fielen fort, eine breitere Stellung derselben wurde zweckmässig, um Zugang und Durchblick aus den Seitenschiffen zu erleichtern. Ebenso erschien es den Meisten überflüssig, den Nebenschiffen ein zweites Stockwerk zu geben; nach der abendländischen Sitte liess man es gewöhnlich fort, während es in den Kirchen des Orients, wie wir später sehen werden, durchweg als nothwendig angesehen wurde. Dagegen aber waren manche Bedürfnisse zu befriedigen, welche bei den heidnischen Gerichts-

Fig. 8.



St. Paul bei Rom.

[1]) Isidorus Hispal. Orig. lib. XV. 4, 11. Basilicae prius vocabantur regum habitacula, nunc autem divina templa, quia ibi Regi omnium, Deo, cultus ac sacrificia offeruntur.

[2]) Bei Eusebius Laud. Const. cap. XVII. pag. 660 D. können wir diesen Prozess fast belauschen. Indem er nämlich das Wort κυριακά erklärt, nennt er selbst Gott abwechselnd den Herrn (κύριος) und den König (βασιλεύς) aller Dinge, so dass seine Erklärung zuletzt ebenso gut mit dem Worte Basilika schliessen konnte, wie sie in der That mit dem Worte κυριακά schliesst.

hallen nicht stattgefunden. Durch alles dieses gestaltete sich denn die christliche Basilika in folgender Weise. Gewöhnlich lag vor der Kirche ein Vorhof (Aula, Vestibulum, Pronaos), meistens ganz oder theilweise von einem Säulengange umgeben. In der Mitte desselben befand sich ein Brunnen (kantharus), in welchen die Gläubigen, ehe sie in die Kirche traten, mit symbolischer Andeutung der inneren Reinigung, die Hände einzutauchen pflegten; ein Gebrauch, aus welchem später der des Weihwassers entstand.

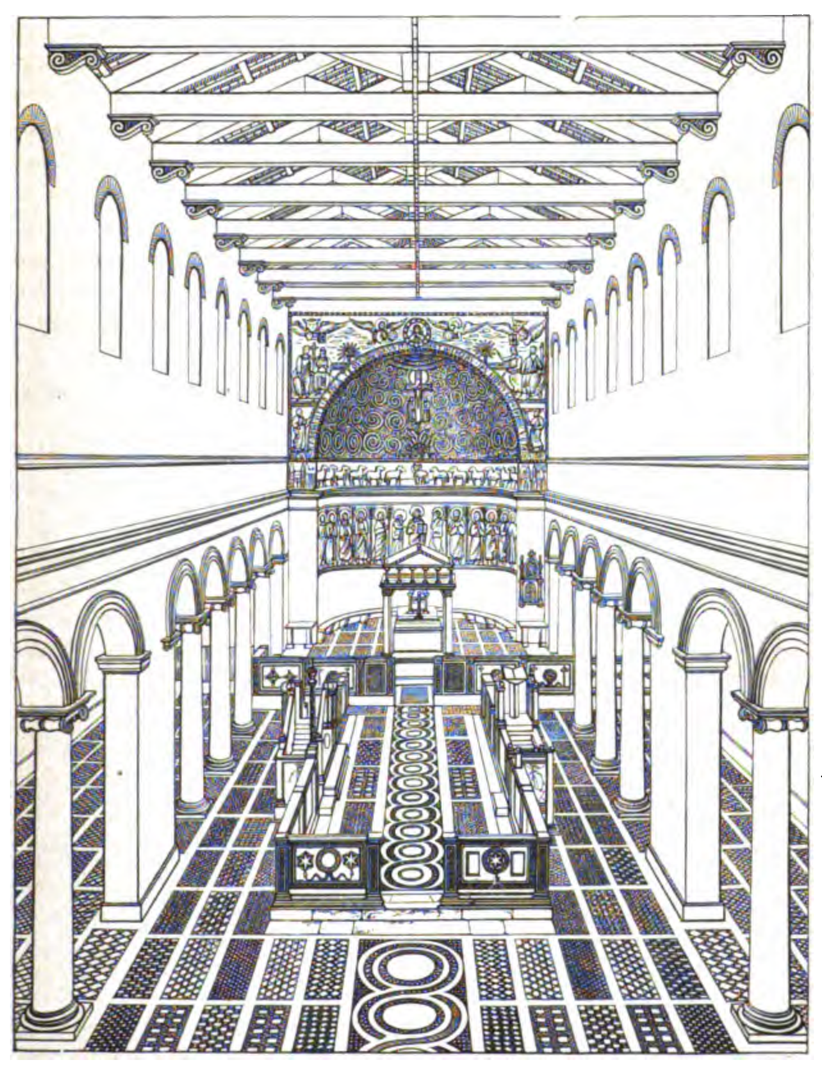


Fig. 9. St. Clemente in Rom.

In diesem Vorhofe hielten sich wohl solche Büssende auf, denen wegen schwererer Frevel der geweihte Raum versagt war. Durch eine Vorhalle kam man dann zu den Thüren, die in die Kirche, oft schon zu dem bestimmten Schiffe führten. Am Eingange derselben war gewöhnlich ein Raum für die Büssenden, welche schon wieder Zutritt in das Heiligthum hatten; er hiess Narthex (der Stab)[1]) und war häufig durch eine Mauer von den übrigen Theilen des Schiffes getrennt. Auch hatten hier die Pilger und Fremden, sowie die Katechumenen, welche als noch des Unterrichts bedürftig nicht völlig zur Gemeinde gehörten, ihre bestimmten Plätze. In den Seitenschiffen standen in dem einen die Männer, in dem andern die Weiber. Die für den Chorgesang der Priesterschaft bestimmte Stelle war nicht überall dieselbe; in den Basiliken Roms befand sie sich meistens im Mittelschiffe innerhalb eines grösseren, von einer niedrigen Mauer umschlossenen Raumes; in anderen Kirchen war sie in der Apsis oder doch innerhalb der unmittelbar vor derselben angebrachten Schranken. Mit diesem Chore waren dann stets ein oder zwei Ambonen, erhöhte Kanzeln zum Vorlesen der Evangelien und Episteln, verbunden. War nur ein Ambo[2]), so diente dessen oberste Stelle für die Ablesung der Evangelien, während die Episteln von den Stufen aus verlesen wurden; waren es zwei, so wurde der nördliche, für die Evangelien bestimmte höher und schmuckreicher gebildet. Diese Vorlesungen waren das Geschäft der Diakonen; die eigentliche Predigt wurde von dem Bischofe von seinem Sessel im Presbyterium aus gehalten. Neben dem Ambo steht oft ein grosser Leuchter, welcher besonders zu der Kerzenweihe diente, mit der die Kirche den Vorabend des Osterfestes feiert. Am Ende des Schiffes erhob sich auf einer oder mehreren Stufen, von welchen aus der Gemeinde die Eucharistie gereicht wurde, das Sanctuarium (tribunal, griechisch *βῆμα*), durch eine meist die ganze Breite der Kirche einnehmende Schranke (cancellum) gesondert, deren Thüre zu durchschreiten den Laien verboten war. Darauf folgte dann der Altar, häufig in der Folge von einem auf vier Säulen ruhenden Baldachin bedeckt, hinter welchem endlich in der Rundung, die das Gebäude schloss (Concha, Apsis)[3]), der Bischof und die höhere Geistlichkeit ihre Sitze hatten, während seitwärts neben der Apsis zuweilen auch noch Räume angebracht waren, in denen die Diakonen die Geräthe und Ornamente für die heiligen Handlungen vorbereiten, oder sich selbst sam-

---

[1]) Wohl eher wegen seiner länglichen Gestalt, als mit einer Beziehung auf die Züchtigung der Büssenden.

[2]) Ambo, wahrscheinlich von *ἀναβαίνειν*, hinaufsteigen.

[3]) Von *ἅπτω* stammend heisst es so viel wie Zugabe, Anfügung, aber auch Rundung. Die Römer schreiben oft absis, daher Paulinus von Nola (Epist. ad Severum p. 178): de hac apsida vel abside.

meln konnten [1]). Vor den Stufen des Sanctuars waren in Rom häufig im Mittelschiffe für den Aufenthalt der Senatoren und anderer vornehmer Beamten (Senatorium), in den Seitenschiffen später auch für Mönche und geweihte Jungfrauen Plätze reservirt. Diese Abtheilungen traten aber in vielen Fällen nicht am Aeusseren hervor, so dass selbst die Concha im Innern lag und das Gebäude auch hier einfach von rechtwinkeligen Mauern umschlossen war [2]), während in anderen Fällen, besonders bei grossen vornehmen Basiliken der ganze Raum, in welchem sich der Altar und die bevorzugten Mitglieder der Gemeinde befanden, als ein Ganzes behandelt wurde, das sich ebenso hoch und breiter als das Mittelschiff vor der Concha erstreckte und wodurch die Gestalt der Kirche dem griechischen Buchstaben Tau (T) [3]) glich, woraus etwas später die Kreuzesform ausgebildet wurde.

Für die Orientirung, das heisst für die Richtung der Kirchen nach den Himmelsgegenden bildete sich schon jetzt die Regel, die Linie von Westen nach Osten zu halten, so dass also die schmalen Seiten des länglichen Gebäudes nach diesen Himmelsgegenden, die längern aber nach Süden und Norden lagen [4]). Jedoch pflegte man im völligen Gegensatze gegen die spätere, im Mittelalter wenigstens in den nördlichen Ländern fast ausnahmelos herrschende Sitte, den Eingang auf die östliche, den Altar auf die westliche Seite zu verlegen. So sind die ältesten und bedeutendsten Basiliken Roms, z. B. S. Peter, S. Giovanni in Laterano, S. Maria Maggiore u. a. angelegt, und man kann nachweisen, dass dieselbe Regel in der ganzen damaligen Christenheit bis gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts fast ausschliesslich gegolten habe [5]). Ueber den Ursprung dieses

---

[1]) Schon Paulinus von Nola hatte in der von ihm erbauten Kirche St. Felix zu diesem Zwecke neben der Apsis zwei kleine Conchen angebracht (Ep. 4. ad Sever. bei Augusti Beiträge II. S. 154 ff.), und in der byzantinischen Kirche wurde demnächst die Anordnung solcher Nebenräume, welche die Namen Diakonikon und Prothesis erhielten, zur festen Regel.

[2]) Beispiele solcher eingebauten Conchen sind die schon oben erwähnte Basilika zu Orléansville (Castellum Tingitanum) in Algerien, die zu Roueieh (de Vogüé, Syrie centrale tab. 68) und mehrere andere (vgl. Mothes, die Basilikenform S. 29 ff. und in der Tabelle). Wie es scheint war diese Form in Italien weniger üblich, als in Afrika und im Orient.

[3]) So in der alten Peterskirche und in S. Paul fuori le mura zu Rom.

[4]) Die apostolischen Constitutionen sprechen nur dies als Regel aus (Lib. 2. C. 37): aedes sit oblonga ad orientem versus (*κατ' ἀνατολὰς τετραμμένος*). Höchst wahrscheinlich war indessen schon dabei die Meinung, dass die Eingangsseite, als diejenige, welche das ganze Gebäude repräsentirt, nach Osten gewendet sein sollte. Doch liess es sich, wie später geschah, auch anders deuten.

[5]) An der von Constantin errichteten Basilika zu Tyrus war (Eusebius, hist. eccl. X. cap. 4. §. 16) der hohe Vorbau gegen die Strahlen der aufgehenden Sonne ge-

Herkommens haben wir keine bestimmte Aeusserung. Alle Völker, deren Beispiel dabei einwirken konnte, hielten zwar ebenfalls die östliche Linie ein, jedoch in verschiedener Weise. Die Römer pflegten, wie Vitruv versichert, in ihren Tempeln die Statuen gern im Osten aufzustellen, damit der vor ihnen Opfernde gen Osten sähe, und die Götter als Lichtbringende erschienen [1]. Indessen wurde diese Regel keineswegs strenge beobachtet, und die erhaltenen Tempel haben wechselnde Richtung. In Griechenland und Kleinasien dagegen sind die Tempel meistens wie jene älteren christlichen Kirchen orientirt, so dass sie den Eingang an der Ostseite haben [2], und so verhielt es sich auch bei dem salomonischen Tempel, der möglicher Weise den Christen als Vorbild gedient haben mochte. Von Einfluss war dabei, dass auch die Christen, wie es bei Griechen und Juden herkömmlich war, sich im Gebete nach Osten wendeten [3]. Die sehr natürliche Symbolik, welche das aufgehende Licht als ein Bild der Gottheit und daher die Himmelsgegend des Sonnenaufgangs als eine heilige betrachtet, ist schon im Evangelium (Luc. 1, 78) vorausgesetzt und wurde von den Kirchenvätern mit Vorliebe aufgenommen und weiter ausgebildet [4]. Dieser Symbolik entsprach es denn, dass man, wie der Einzelne es im Gebete that, auch das kirchliche Gebäude, als das Haus des Gebetes, mit dem Antlitz, also mit der Eingangsseite nach Osten richtete. Dies hatte ausser der symbolischen Rücksicht auch praktische Vortheile, weil die Christen, bevor sie die Kirche betraten, ausserhalb derselben nach der aufgehenden

---

richtet. Bei der Kirche zu Lyon schaute nach Sidonius Apollinaris (um 471 — Epist. II. c. 10. Augusti Beiträge II. 143) die Fronte nach Nordosten (ortum prospicit aequinoctialem). Paulinus von Nola (c. 32 ad Severum) erkennt diese Regel an, obgleich er bei der von ihm erbauten Kirche aus besonderen Gründen davon abgewichen war: prospectus basilicae non, ut usitatior mos est, orientem spectat, sed ad Felicis basilicam pertinet, memoriam ejus adspiciens. An der Kirche zu Antiochien endlich rügt es der Kirchenhistoriker Sokrates (l. V. c. 22), dass ihre Stellung verkehrt sei, indem der Altar nicht nach Osten, sondern nach Westen schaue. Vgl. auch die mit wenigen Ausnahmen richtige Tabelle bei Mothes a. a. O.

[1] Vitruv IV, 5. In dem etruskischen Tempel stand das Götterbild im Norden, cf. O. Müller, Etrusker II. S. 137.

[2] Vgl. Weingärtner a. a. O. S. 70. Nr. 2 u. 3.

[3] Tertullian Apolog. c. 16: quod inotuerit nos ad orientem regionem precari. — Augustinus (lib. 2. de oratione Domini in monte): Cum ad orationem stamus, convertimus ad orientem, ut admoneatur animus ad naturam excelsiorem se convertere i. e. ad Dominum.

[4] Wie die Ostseite die Seite des Heils, war die westliche die Seite des Verderbens. So sehr ausführlich Lactantius (Divin. instit. II. 10.) und wiederholt Hieronymus z. B. zum Amos: In mysteriis primum renunciamus ei qui in occidente est, nobisque moritur cum peccatis; et sic, versi ad orientem, pactum inimus cum sole justitiae et ei servituros nos esse promittimus.

Sonne gewendet zu beten pflegten, die ihnen nicht durch das Kirchengebäude verdeckt sein durfte, und weil so auch der Priester, vom Presbyterium an den Altar tretend, bei seinem feierlichen, im Namen der Gemeinde gehaltenen Gebete die Richtung nach Osten hatte. Indessen war die Denkungsweise der Christen noch eine zu freie, zu sehr auf das was Noth that gerichtete, als dass ein solches Herkommen zum starren Gesetze werden konnte. In den Privathäusern, in denen man sich früher versammelt hatte und von denen manche nun zu Kirchen wurden, hatte von solcher Orientirung nicht die Rede sein können; an den Gräbern der Märtyrer, wo man noch immer die Liebesmahle feierte, fragte man ebenso wenig danach. Man nahm daher auch bei kirchlichen Neubauten keinen Anstand, schon aus leichten Gründen davon abzuweichen; Paulinus von Nola lässt seine Basilika des heil. Felix lieber nach der Grabstätte desselben, als nach Osten schauen, und sogar die grosse Paulskirche bei Rom erhielt den Eingang in Westen, weil sie so in besserer Beziehung zu den nahen Katakomben und zu der vorübergehenden Strasse nach Ostia stand. Ueberhaupt war man gerade in Rom in dieser Beziehung am freiesten; schon ein Blick auf den Plan der Stadt zeigt, dass die Kirchen nach allen Himmelsgegenden gewendet sind. Daraus erklärt sich denn auch, wie später, und zwar ohne dass es Aufsehen erregte oder auch nur von den Schriftstellern erwähnt wurde, die gerade entgegengesetzte Orientirung herrschend werden konnte. Wenn man es festhielt, dass die Richtung des Betenden nach Osten das Wesentliche sei, war jene ursprüngliche Stellung nur ein bedingter Vorzug. Denn wenn sie dem hinter dem Altare stehenden Priester die Wendung nach Osten gab, nöthigte sie die Gemeindeglieder, wenn sie persönlich beten wollten, sich aus ihrer bisherigen, nach dem Altare gerichteten Haltung umzukehren, uud selbst für den Priester trat jener Vorzug nur dann ein, wenn der Altar freistehend, nicht aber wenn er, wie es bei dem Mangel des Presbyteriums und bei kleineren Bauten geschah, an der Wand befestigt war[1]. Man konnte also unter veränderten Umständen sehr leicht aus der festgehaltenen Gebetsrichtung die entgegengesetzte Orientirung folgern, und es ist daher sehr begreiflich, dass etwa seit der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts die Sitte aufkam und sich immer mehr feststellte, dem Altar die Ostseite anzuweisen, was denn auch den Vorzug gewährte, dass er durch die aufgehende Sonne beleuchtet wurde[2].

---

[1] Man hat wohl angenommen, dass die freie Stellung des Altars in Rom eine Folge der westlichen Lage des Chores sei, um so dem fungirenden Priester die Richtung nach Osten zu geben. Allein diese Stellung des Altars findet sich auch in solchen Kirchen Roms, die ganz anders orientirt sind. Auch hier war also nichts bestimmt.

[2] Sehr bezeichnend ist die oft angeführte Aeusserung eines Schriftstellers des neunten Jahrhunderts (Walafrid Strabo, de reb. eccl. c. 4): usus frequentior et rationi

Gehen wir nach diesen vorläufigen Bemerkungen dazu über, die auf uns gekommenen Basiliken in ihrer architektonischen Erscheinung zu betrachten, so machen sich sofort sehr verschiedenartige, fast widersprechende Züge geltend. Die räumlichen Verhältnisse sind von seltener Grossartigkeit, Breite und Höhe im Mittelschiff oft ebenso bedeutend wie in den gewaltigen Prachtsälen der Thermen und Paläste, und dabei um so wirksamer, weil sie mit einer Kühnheit und Sicherheit der Construction verbunden sind, welche der der bisherigen Bauten keineswegs nachsteht, vielmehr in gewisser Beziehung sie übertrifft. Die römische Baukunst verdankte den Eindruck des Grossartigen und Soliden, den ihre Werke geben, zum Theil der reichlichen Verwendung des Materials; ihre Mauern sind von mehr als nothwendiger Stärke, ihre Decken und Gewölbe ruhen auf massenhaften Pfeilern. Hier dagegen trägt das Ganze trotz seiner gewaltigen Dimensionen den Charakter höchster Leichtigkeit und einer Einfachheit und Anspruchslosigkeit der Ausführung, welche bis zur Nachlässigkeit und Aermlichkeit geht. Die Mauern sind dünn, meistens in Tufstein leicht ausgeführt; die Säulen aus älteren Gebäuden der heidnischen Zeit entnommen, von grösserer oder geringerer Schönheit. In den älteren Monumenten, wo man über ein reicheres Material antiker Fragmente gebot, herrscht dabei noch ein Bestreben nach Einheit, später sind sie in demselben Gebäude selten durchweg gleich, sondern oft von verschiedenem Material, theils mit, theils ohne Kanneluren, und sogar von verschiedenen Dimensionen, wo dann, um die nothwendige Gleichheit der Höhe des Kapitäls herzustellen, zu hohe Säulenstämme ohne Rücksicht auf das Verhältniss zur Dicke gekürzt oder in den Boden eingegraben, zu niedrige auf eine höhere Basis gestellt sind. Auf Ueberwölbung musste man bei der Schwäche der Mauern verzichten, man bedeckte sie daher mit Balken, zwischen denen anfangs reich vergoldetes Täfelwerk angebracht wurde. Indessen liess man in den Seitenschiffen schon frühe, und später auch im Hauptschiffe diesen Schmuck

---

vicinior habet, in orientem orantes converti et pluralitatem maximam ecclesiarum eo tenore constitui. Er scheint dabei schon die Verlegung des Altars nach Osten im Auge zu haben. Bemerkenswerth ist, dass der Bischof Durandus im dreizehnten Jahrhundert dann ausdrücklich auf den Unterschied der Kirchen zu Rom, die den Altar im Westen haben, hinweist. Rationale lib. V. c. 2. Nr. 57: In ecclesiis ostia ab oriente habentibus, ut Romae, nulla est in salutatione necessaria conversio, sacerdos ad illis celebrans semper ad populum stat conversus. Sehr bezeichnend ist auch die Stelle im Titurel, nach van Marte's Uebersetzung (Leben und Dichten Wolframs von Eschenbach, Bd. II. S. 131): Jedoch war der Altar (so angeordnet), Dass der Priester recht gen Oriente Darob sein Antlitz musste kehren, Wenn er der Christen Selde Und Gottes Ehr zur Messe wollte mehren.

fort und zeigte das Gebälk des Dachstuhls ohne Verkleidung[1]). Das Mittelschiff ragte immer über die Seitenschiffe empor und wurde anfangs durch grosse Fenster, die mit durchsichtigen und durchbrochenen Marmorplatten gefüllt waren, hell beleuchtet; erst in späteren Jahrhunderten zog man schwache Beleuchtung und kleinere Fenster vor. Die grössere Breite dieses Mittelschiffes wurde durchweg beibehalten, sie betrug mehr als das Doppelte der Seitenschiffe; übrigens wurden aber die Maassverhältnisse mit Nachlässigkeit behandelt; die Zwischenräume der Säulen, sogar die Breiten der beiden Seitenschiffe sind oft ungleich[2]). Die Grossartigkeit der Raumverhältnisse, die Kühnheit, mit welcher die gewaltigen Mauern auf schlanken, weitgestellten Säulen errichtet, die Balkendecken über die weiten Schiffe gespannt sind, zeigt uns die Meisterschaft und Sachkenntniss der Architekten, ja lässt sogar, im Vergleich mit der Verschwendung des Materials in den früheren Bauten, einen Fortschritt, einen Aufschwung erkennen, den man der fortreissenden Begeisterung der christlichen Gemeinden, oder wenn man will der so mächtig und durchweg in derselben Richtung angeregten Bauthätigkeit zuschreiben mag. Die Nachlässigkeit der Ausführung erklärt sich zum Theil schon aus der Eilfertigkeit der Bauten, welche die Ungeduld der Besteller erheischte, und aus einer Rücksicht auf Sparsamkeit, die bei so grossen, plötzlichen Anforderungen ungeachtet der Opferwilligkeit der Gemeinden und der Freigebigkeit ihrer hohen Gönner nöthig

---

[1]) Nach Bunsen a. a. O. S. 51. lässt es sich bei allen römischen Basiliken nachweisen, dass sie ursprünglich eine reiche Holztäfelung zur Decke hatten. Allein schon die Erzählung des Optatus, de schismat. Donat. II, 8, dass die Schismatiker das Dach der Basilika von Aussen bestiegen und Schindeln in die Kirche geworfen hätten, wodurch die Leute am Altare getödtet worden, beweist, dass es auch Basiliken mit offenen Balken gab. Diese Anordnung war auch keineswegs eine Erfindung, welche die Armuth der späteren Zeit hervorbrachte; sie war in italischen Gebäuden älterer Zeit gewöhnlich gewesen, wie dies aus der Bemerkung des Plinius (H. N. l. 33. c. 18), dass erst nach der Zerstörung von Karthago vergoldete Felder in den Tempeln in Gebrauch gekommen, hervorgeht. Auch war sie gewiss der griechischen Architektur, da wo man keine Steinbalken anwendete, nicht fremd. Einer Architektur, welche überall die Construction selbst mit ihren nothwendigen Theilen unverhüllt zeigte, lag diese Form allzu nahe. Ueberdies war sie bei dem niedrigen Dache der griechischen Bauten keineswegs unschön und liess sich durch Färbung und malerische Verzierung der Balken sogar sehr reich schmücken, wovon man in mehreren Kirchen, z. B. in der 1823 abgebrannten Basilica S. Paul fuori le mura, in S. Balbina u. a. Spuren gefunden hat. Ein Beispiel, wie schön Anordnung und Ausstattung einer solchen Anlage werden können, giebt, freilich aus späterer Zeit, der Dom zu Messina. S. Morey, charpente de la cath. de Messine, Paris 1841.

[2]) Man hat wohl angenommen, dass die Verschiedenheit in der Breite der Seitenschiffe eine absichtliche sei, mit Rücksicht auf ihre Bestimmung zur Trennung der Geschlechter. Indessen findet sich bald das Schiff der Männer, bald das der Frauen kleiner, so dass offenbar der Zufall gewaltet hat.

war. Allein dazu kamen dann freilich die Wirkungen des bereits begonnenen und mächtig fortschreitenden Verfalls, der Mangel tieferen Interesses für Schönheit und Genauigkeit der Ausführung, die Gewohnheit rascher, im Fluge erhaschter Erfolge. Selbst die Mauertechnik, die in Constantins Zeit sonst noch mit grosser Fertigkeit geübt wurde, verfiel jetzt rasch. Sehr viel für die Abstumpfung des Sinnes that auch die Verwendung von Spolien aus älteren Gebäuden, von der schon der Triumphbogen Constantins ein Beispiel gegeben hatte. Man entwöhnte sich dadurch von dem Gedanken vollkommener organischer Einheit, liess sich von dem Zufall des Auffindens leiten, konnte sich die bequeme Benutzung dargebotenen Schmuckes nicht wegen geringer Abweichungen versagen, und kam so in den Geschmack der Abwechselung oder nahm doch keinen Anstoss an unvollkommener Uebereinstimmung. Wenn man auch anfangs die Kapitäle verschiedener Ordnungen zusammenzustellen vermied, konnte man doch in den Maassverhältnissen der Säulen, in den Details des Schmucks nicht leicht völlige Gleichheit erreichen. Eine Grenze war dabei schwer zu finden, und so kam es denn allmälig dahin, dass auch Architravstücke verschiedenen Ursprungs aneinander gefügt wurden, dass glatte Stämme mit senkrecht oder selbst spiralförmig kanellirten in einer Reihe stehen, ja dass auch wohl einmal (freilich wohl erst später) ein umgekehrtes Kapitäl als Basis dient. Wo die Ornamente gleichzeitige Arbeit sind, tragen sie das Gepräge der Verfallzeit. Spiralförmige Kannelluren, der gebauchte Fries und ähnliche schwülstige Formen kommen trotz der vorherrschenden Einfachheit auch in altchristlichen Monumenten vor. In den Gesimsen sind die Eier- und Perlstäbe weichlich und formlos, die Hohlkehlen und Schwellungen schlaff und ohne lebensvolle Spannung. An den korinthischen Kapitälen in der unten näher zu erwähnenden Kirche S. Costanza bei Rom sind die Einzelheiten des Blattwerks scharf und sauber ausgeführt, doch schon mit Anklängen an die kleinliche und eckige Behandlung, die später in der byzantinischen Ornamentik bleibend wurde[1]). In andern Fällen dagegen sind die Blätter fast ungezahnt und nur in den Hauptumrissen gegeben, wie es freilich bei Nutz- oder Festungsbauten schon früher vorgekommen war. In einzelnen Fällen finden sich noch überraschende Spuren besseren Geschmacks. So an den Backsteingesimsen, womit die Giebel und Wandflächen bekrönt sind, und die durch sehr einfache Motive, durch übereck gestellte flache Ziegellagen zwischen zwei Horizontalbändern, durch aufrecht gestellte prismatische Schichten, oder Dreiecke von gegenein-

[1]) Dass diese schon frühe in Rom sich einstellte, beweist auch ein altchristlicher Sarkophag in der Villa Ludovisi, der nicht nur diese kantige, zerklüftete Behandlung des Blattwerkes, sondern auch eine Andeutung der Blattrippen durch rohe Bohrlöcher und zwischen den nahe liegenden Blattspitzen stehen gebliebene Stützen zeigt.

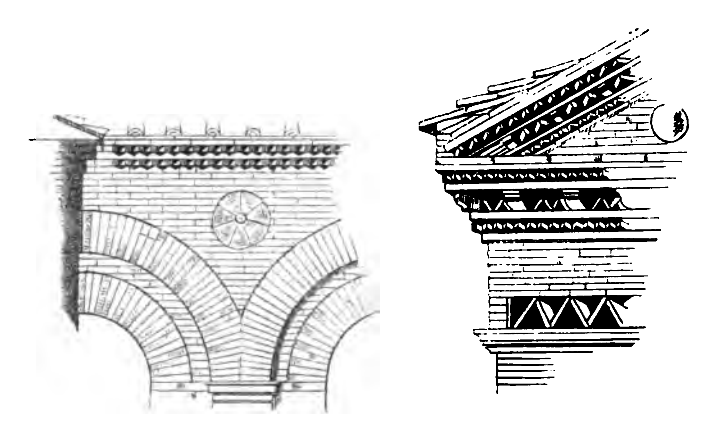


Fig. 10. Backsteingesimse aus Ravenna und Rom.

ander gelegten Ziegeln, die bald als ganze Friese bald zwischen Consolen angebracht sind, anmuthige Verzierungen von trefflichster Licht- und Schattenwirkung erhalten. So ferner an dem marmornen Thürsturze der vielleicht noch constantinischer Zeit angehörigen Kirche S. Agostino del Crocifisso zu Spoleto[1]), wo aus einem mittleren Blattkreuze Kanten hervorwachsen, welche sich in ihren Windungen zu den zartesten Rosetten, Knospen und Verschlingungen gestalten, die den Vergleich mit römischen Arbeiten der besten Zeit aushalten. Indessen sind dies Ausnahmen, und im Ganzen tritt das plastische Element in der Ornamentik der Basiliken in auffallender Weise zurück. Die Archivolten sind ohne Profilirung, ein Gurtgesims darüber fehlt in der Regel. Die Felderdecke oder das offene Gebälk ruht ohne Gesims oder andere Vermittelung auf den senkrechten Wänden. Ja es ist fast, als ob sich eine Scheu vor plastischer Gliederung gebildet, indem selbst bei reicheren Mitteln musivischer Schmuck an die Stelle derselben tritt.

Der Sinn für die Detailbildung des Architektonischen fehlt daher diesem altchristlichen Style in hohem Grade, dagegen ist die Form des Ganzen desto bedeutsamer und folgenreicher. Das Charakteristische derselben besteht hauptsächlich in der Anordnung von drei oder fünf parallel und gestreckt neben einander hinlaufenden Schiffen von grosser Ausdehnung. Durch die Länge dieser Schiffe, durch das Verhältniss ihrer Breite, durch die zwischen ihnen in derselben Richtung fortlaufenden Säulenreihen erhielt zum ersten Male die Architektur eine Gliederung des Innern in seinen Raumverhältnissen. Die antike Baukunst hatte eine solche nicht gekannt. Die griechischen Tempel von länglicher Form bildeten im Innern entweder

[1]) S. Näheres über diese interessante Kirche bei Hübsch a. a. O., der das Verdienst hat, zuerst auf sie aufmerksam gemacht zu haben.

eine Art Säulenhof oder einen engen bedeutungslosen Saal. In den römischen Bauten wurde das Innere wichtiger, allein dennoch hatte es entweder die kalte Form des Kreisrunden, wie im Pantheon, oder es zerfiel, wie die Tempel mit Langhaus und Nische, in abgesonderte, vereinzelte Theile. Auch bei der ursprünglichen Form der Basilika war dies im hohen Grade der Fall gewesen. Wenn auch die Halle und das Tribunal

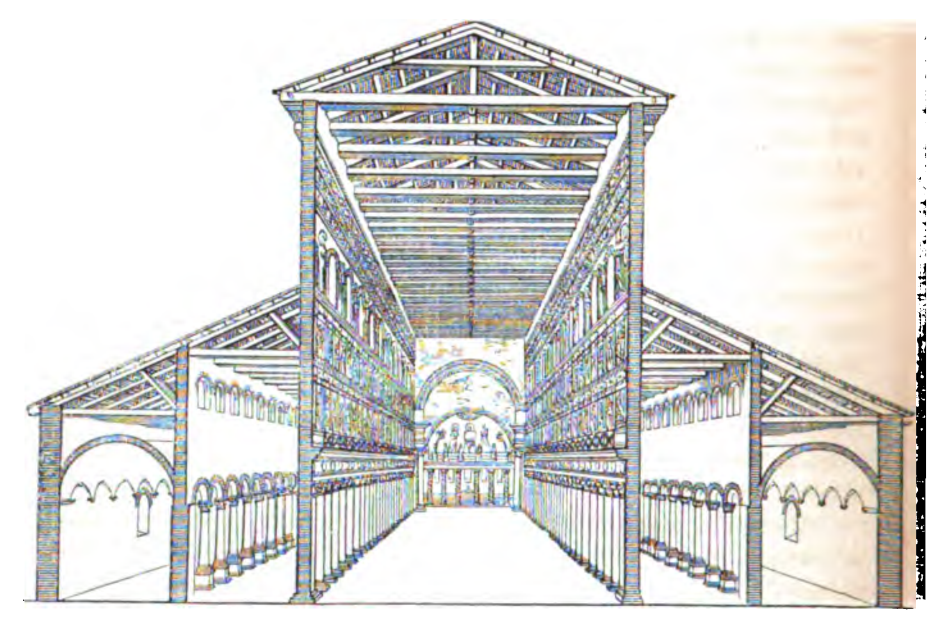


Fig. 11. Basilika St. Peter in Rom.

nicht bloss unter einem Dache, sondern von derselben Mauer umschlossen waren, immer sonderte sich der Porticus in seinem vierseitigen Zusammenhange völlig ab; es waren stets zwei aneinander gereihte Räume, die perspectivische Richtung des Ganzen nach einem Ziele hin wurde niemals anschaulich. Sehr gefördert wurde nun dies in den christlichen Basiliken gerade durch den Mangel architektonischer Gliederung. Die Glieder der griechischen Architektur mit ihrer plastischen Fülle haben immer etwas Isolirendes, Abstossendes; auch in ihrer Umgestaltung unter den Händen römischer Meister behielten sie diesen Charakter. Sie sind darauf berechnet, das Aeussere von der umgebenden Natur zu sondern; sie zerstören daher, wenn sie im Innern erscheinen, die Einheit, die hier erforderlich ist. Diesem entging nun die christliche Baukunst gerade durch ihre Einfachheit und, wenn man will, Nüchternheit. Die geraden Wände der Schiffe, an denen keine plastisch vortretenden Glieder das Auge störten,

leiten sicher und milde dem Ziele entgegen. Die Säulenreihe, die früher, so lange sie durch ein vorragendes Gesims verbunden war, als ein Ganzes erschien, welches den Zutritt gegen seine Breite erforderte, bezeichnet dieses fortleitende Princip noch deutlicher. Wenn, wie in den meisten Fällen, die Säulen durch Bögen verbunden sind, so wirken diese noch mehr in derselben Richtung[1]. Sehr wichtig ist denn auch, dass das Mittelschiff über die Seitenschiffe emporragt. Bei gleicher Höhe stellen alle drei Schiffe ein einiges Ganzes dar, in welchem die Bewegung nach allen Dimensionen gestattet ist: durch die Verschiedenheit der Höhe erscheint jedes einzeln, daher im Verhältniss zur Länge ungleich schmaler, und also um so gewisser in der Längenrichtung fortleitend. Hierdurch wird denn das Gefühl ganz davon abgezogen, sich eine Verbindung im Sinne der Breite des Gebäudes zu denken. Auch die Fenster in der obern Wand des Mittelschiffes bilden eine fortlaufende Reihe in der Längendirection, und dienen durch die selbstständige Beleuchtung dieses obern Raumes dazu, alle drei Schiffe noch mehr abzusondern. So kommt denn alles zusammen, den Gedanken des Vorwärtsstrebenden durchzuführen. Auch das rhythmische Verhältniss dieser Schiffe verdient Beachtung, indem durch die symmetrische Gleichzahl der kleinern Seitenschiffe und durch die Einheit des höhern und breitern Mittelschiffes der Zusammenhang höchst lebendig und anschaulich wird. Das Querschiff endlich in der Concha schliesst jenes Vorwärtsstreben auf eine offene, einfache Weise ab.

Betrachtet man diese Basiliken mit architektonisch gewöhntem Auge, so entbehrt man nicht nur jedes reiche, schmeichelnde Detail, sondern man entdeckt leicht manches Unzusammenhängende, Widerspruchsvolle, Rohe. Aber die Wirkung des Ganzen ist dennoch eine höchst wohlthätige, erhebende und beruhigende, und man darf nicht zweifeln, dass die grossartige Einfachheit, mit welcher hier die Grundzüge christlicher Architektonik dargelegt sind, sehr viel dazu beiträgt. Wir fühlen einen Anfang, der den weitern Fortschritt der Jahrhunderte ahnen lässt; wir sehen die einfache Grundform aller spätern christlichen Tempel klarer und verständlicher, als sie uns bei reicheren Formationen entgegentreten würde.

Es ist gewiss, dass diese Form nicht das Werk einer künstlerischen Ueberlegung, sondern ein unmittelbares Erzeugniss des Bedürfnisses war. Der geistigere Gottesdienst, die Gemeinsamkeit des Cultus forderte den grossen, geschlossenen Raum; die herkömmliche Sonderung der Geschlechter

---

[1]) Mit geradem Gebälk waren oder sind in Rom die alte Peterskirche, S. Maria maggiore, S. Maria in Trastevere, S. Prassede. Am Vollständigsten ist das Gebälk in dieser letzten Kirche, und es wird hier recht anschaulich, wie diese plastisch-architektonische Gliederung der perspectivischen Wirkung des Innern nachtheilig ist. S. die Abbild. bei Guttensohn und Knapp, die Basiliken des christl. Roms. Tab. 30.

und Stände machte die Mehrzahl der Schiffe, die Heilighaltung des Altars das geräumige Sanctuarium nöthig, das Ablesen der heiligen Schriften bedingte die hellere Beleuchtung. Hier, wie immer, erzeugte der Cultus die architektonische Grundform. Es war wieder ein einfacher Formgedanke, wie der des Säulenhauses für die griechische Architektur, der aber ebenso wie dieser der fruchtbare Keim der weiteren Entwickelung wurde. Die Erbauer dieser Basiliken haben also dennoch eine grosse künstlerisch wirksame That vollbracht, deren freilich sie selbst und ihre Zeitgenossen sich nicht bewusst waren, und die keinem Einzelnen beizumessen ist, sondern aus der Gesammtheit der christlichen Gemeinden hervorging. Gerade das ist das Eigenthümliche der Architektur, dass ihre höchsten Grundgedanken nicht von Einzelnen entdeckt oder erfunden, dass sie auch nicht den Zeiten glänzender Kunstentwickelung offenbart, sondern dass sie unbemerkt und anspruchslos, gleichsam im Dunkeln, geboren werden.

Uebrigens war das Innere dieser Basiliken in ihrer Entstehungszeit keineswegs so kahl und öde, wie es bei den meisten gegenwärtig der Fall ist. Auf Glanz und Reichthum legte dies Zeitalter überhaupt einen grossen Werth, und Constantin, der auch in seiner Tracht und an seinen Umgebungen einen orientalischen Luxus liebte, schmückte die Gebäude, welche er errichten liess, mit Gold und kostbaren Stoffen [1]). Wie an weltlichen Gebäuden geschah dies an kirchlichen; das Haus des höchsten Herrn durfte nicht zurückstehen. Dem entspricht es denn auch, dass die Schilderungen älterer Schriftsteller häufig von der Hauptform des Ganzen absehen und den Nachdruck auf die innere Ausstattung legen, wobei der Prunk mit Gold, Erz und kostbaren Steinarten ihre besondere Aufmerksamkeit erregt [2]). Auch dieser Schmuck schloss sich der architektonischen Form der Basilika fügsam an, aber er bestand nicht in plastischem Bildwerke, sondern in Malereien und Mosaiken, welche entweder an den Seitenwänden des Mittelschiffes über den Säulen angebracht wurden, und also mit ihrer Fläche ebenso einfach wie diese selbst fortleiteten, oder den grossen Bogen, der aus dem Schiffe ins Sanctuarium führte (wie man ihn schon früher nannte, den Triumphbogen), oder endlich die Concha im Hintergrunde der Kirche reich schmückten, und mithin dem Auge des Beschauers

---

[1]) Sie verdunkelten Alles, was früher als prachtvoll bewundert war, und beschuldigten, nach dem schwülstigen Ausdrucke eines seiner Lobredner, seine Vorfahren einer unanständigen Sparsamkeit. Nazarius c. 35 (Paneg. vet. p. 274): Sed illa ipsa, quae ante hac magnificentia ima putabantur, nunc auri luce fulgentia, indecoram majorum parcimoniam prodiderunt.

[2]) Charakteristische Stellen: Eusebius vita Const. III, 35, 36, 38, 50; IV, 58. Eusebius eccl. hist. X, 4 §§. 17 u. 18. Gregor von Nazianz XIX Oratio funebris de laudibus patris sui §. 42.

das Ziel und den Endpunkt des perspectivischen Ganzen bezeichneten. — Von dem bildlichen Styl dieser Mosaikgemälde werden wir weiterhin genauer sprechen müssen. Sie sind grossentheils aus dem sechsten und den späteren Jahrhunderten und tragen auch den Charakter jener Zeit. Aber theilweise rühren sie doch auch aus dem fünften oder selbst vierten her, so dass der Gedanke ihrer Behandlung schon dieser frühern Zeit angehört. Jedenfalls steht er in innigster Verbindung mit dem Formgedanken des Gebäudes und verstärkt den Eindruck desselben bedeutend. Namentlich gilt dies von den Mosaiken in der Concha; meistens kolossale Gestalten, vereinzelt, ganz gerade dem Beschauer entgegengekehrt, schwebend oder doch leicht auf dem angedeuteten Fussboden stehend, auf blauem oder goldenem Grunde, von ernstem Ausdruck, von einfacher, strenger Gewandbehandlung. Die imponirende Erscheinung dieser hohen Gestalten bemächtigt sich des Eintretenden, und zwingt ihn gleichsam im ehrfurchtsvollen, leisen Schritte den Gang zu der heiligen Stätte zurückzulegen, welche durch den Glanz des Goldgrundes oder durch die lichten Farben recht deutlich sich als das Ziel des Strebens zu erkennen giebt. So ist denn der Eindruck dieser Gebäude ein sehr wohlthätiger, ernst und doch nicht mit weltlicher Consequenz, heiter und doch wehmüthig, vor Allem bescheiden und doch reich.

Was wir übrigens hier von dem Eindrucke der Basiliken gesagt haben, bezieht sich vorzugsweise auf das Innere. Nur hier wird man das Bedeutsame dieser Form in vollem Maasse gewahr, während das Aeussere mit seinen kahlen Mauern und den nothdürftigsten Spuren constructiver Gliederung fast nur durch den Wohlklang seiner Hauptverhältnisse wirkt.

Schon unter Constantins Regierung war die Form der christlichen Basilika, wie ich sie geschildert habe, völlig ausgebildet. Auch die charakteristische Nachlässigkeit in der Ausführung, die Gleichgültigkeit gegen volle plastische Gliederung trat gewiss schon in seinen Bauten ein; sie unterschieden sich aber von den späteren durch grössere Pracht. Wir besitzen ausführliche Beschreibungen zweier Basiliken, welche unter dieser Regierung im Orient erbaut wurden, der von Tyrus und der, welche den Zugang zum Grabe des Erlösers bildete. In beiden wird die schimmernde Pracht herausgehoben. Der Fussboden war mit Marmortafeln belegt, die Decke, in Cedernholz vom Libanon getäfelt, funkelte von Gold, an den Schranken des Altars war netzförmige Arbeit von grosser Zierlichkeit angebracht, goldene und silberne Geräthe wurden als Schmuck aufgestellt.

In dieser ersten Zeit war also der Basilikenstyl noch im ganzen römischen Reiche verbreitet; erst später begann im Orient eine andere Richtung, aus welcher sich dann die byzantinische Architektur entwickelte, während man in Italien der Basilikenform treu blieb. Dieser Typus wurde

nun hier immer mehr festgestellt, auf seine einfache und strenge Regel zurückgeführt, manche abweichenden und überflüssigen Formen, die anfangs in einzelnen Fällen vorgekommen waren, verschwanden allmälig [1]), zugleich aber nahm jene Nachlässigkeit und Schmucklosigkeit zu. In dieser Gestalt erhielt sich die Form der Basiliken in Italien und vorzugsweise in Rom eine Reihe von Jahrhunderten hindurch; wir finden sie hier noch in alter Weise angewendet, als sie in der gesammten Christenheit schon andern Formen gewichen war. Man blieb dabei den ältesten Vorbildern so nahe, dass es einer gelehrten und genauen Kritik bedarf, um selbst Bauten des zwölften Jahrhunderts von den älteren zu unterscheiden [2]).

Schon Constantin liess hier mehrere Basiliken bauen, von denen aber keine auf uns gekommen ist. Die bedeutendste derselben war die Peters-

---

[1]) Die Grabkirche (vom Jahre 335) und wahrscheinlich auch die zu Tyrus (313—322), hatten, wie es im Orient spätere Sitte blieb, ein zweites Stockwerk in den Seitenschiffen. Dasselbe findet sich unter den römischen Basiliken nur in S. Agnese, S. Lorenzo f. l. m. und SS. quattro coronati; in S. Lorenzo an dem älteren, aus dem sechsten Jahrhunderte stammenden Theile, in S. Agnese, und wahrscheinlich auch in der letztgenannten Kirche aus dem siebenten Jahrhundert. Auch S. Cecilia in Trastevere hatte in dem Baue Paschalis I. († 814), wie noch Plattner sah, eine solche Empore (Beschr. Roms III. 3. 638), und in den Kirchen, welche Paulinus von Nola beschreibt, bestanden, wie es scheint, dergleichen.

[2]) Ueber die altchristlichen Basiliken Roms vergleiche Guttensohn und Knapp, Denkmale der christlichen Religion, oder Sammlung der ältesten Kirchen oder Basiliken. Rom 1822. Dazu als Text C. Bunsen, die Basiliken des christlichen Roms, Rom 1843, sowie die gründlichen Untersuchungen in der Beschreibung Roms. L. Canina, Ricerche sull' architettura più propria dei tempi christiani etc. Roma 1846, und das neueste, die gesammte altchristliche Architektur umfassende Werk von H. Hübsch, die altchristlichen Kirchen etc. Karlsruhe 1863, woselbst auf Taf. III. eine vergleichende Zusammenstellung römischer Basiliken. Hinsichtlich der Datirung der einzelnen Monumente haben die gründlichen Untersuchungen von Hübsch manche von den bisherigen Ansichten abweichende Resultate zu Tage gefördert. Demnach gehören ihrer Richtung und zum Theil auch den noch erhaltenen Bestandtheilen nach folgende Basiliken dem vierten Jahrhundert an: die alte Petersbasilika, S. Croce in Gerusalemme, S. Giovanni in Laterano (Constantin), S. Pudenziana, S. Paul fuori le mura (Theodosius u. Honorius von 386 an), vielleicht auch S. Maria Maggiore. Dem fünften Jahrhundert S. Sabina (425), Umbau von S. Maria Maggiore (432), S. Lorenzo in Lucina (440), S. Pietro in Vincoli (442), S. Agata in Suburra (459—72) und (nach Hübsch) die Hinterkirche von S. Lorenzo fuori le mura. Dem sechsten Jahrhundert SS. Cosma e Damiano (526—30), S. Martino ai Monti. Dem siebenten und achten Jahrhundert endlich S. Balbina, S. Agnese, SS. quattro Coronati, S. Giorgio in Velabro und S. Crisogono. Die im siebzehnten Jahrhundert abgebrochene Basilika S. Andrea in Barbara (fälschlich Basilica Siciniana genannt), ein längliches Viereck ohne Seitenschiffe mit einer Concha und einer reichen Ausstattung mit Mosaiken und Stuckornamenten, scheint (Hübsch S. 72) der heidnischen Periode angehört zu haben (Abbildungen bei Ciampini, Vet. mon. I. t. 1 u. daraus bei Hübsch t. XXX. fig. 15—18).

kirche, fünfschiffig, mit geradem Gebälk, im Osten mit stark vortretendem Querschiff, dem sich die halbrunde Apsis unmittelbar anschloss, während der Zugang von Westen her durch ein geräumiges Atrium führte. Mit unzähligen Anbauten versehen, blieb sie im Wesentlichen bis zum sechzehnten Jahrhundert erhalten, wo sie dann bekanntlich abgebrochen wurde, um dem kolossalen Neubau Platz zu machen. Auch die beiden anderen grössesten Basiliken Roms waren Stiftungen Constantins. Den lateranischen Palast schenkte er dem römischen Bischofe und errichtete darin eine Basilika, welche jedoch wahrscheinlich kleineren Umfanges war und erst im zehnten Jahrhundert durch Papst Sergius III. in grösseren Verhältnissen, fünfschiffig mit einem Querhause, neu erbaut wurde. Auf der Stelle der Paulskirche widmete er ebenfalls dem Grabe des Apostelfürsten eine Kirche, welche jedoch nicht lange darauf, unter der Regierung des Theodosius, durch eine grössere und schönere ersetzt wurde. Prudentius (im Anfange des fünften Jahrhunderts) schildert diese neue Kirche als fünfschiffig, und es war daher ohne Zweifel derselbe Riesenbau, der im Jahre 1823 durch Brand zerstört wurde, und den wir jetzt nur noch in einer wenig stylgemässen Erneuerung besitzen. Schon die alte Petersbasilika zeichnete sich durch grossartige Verhältnisse aus. S. Paul übertraf sie durch seine ungeheuren Dimensionen, die nach Hübsch einen Flächeninhalt von beiläufig 7000 Quadratmeter ausmachen, und wobei das Mittelschiff, von 77 Fuss Breite, beinahe doppelt so breit ist wie dasjenige des Kölner Doms. Der Eindruck, den dieser Innenbau auf jeden Eintretenden ausübt, ist über jede Beschreibung erhaben. Die vier Säulenreihen im Langhause zeigen zum ersten Male eine durchgehende Verbindung vermittelst rundbogiger Archivolten. Den beiden Wandpfeilern zu Ende des Mittelschiffes sind zwei gewaltige Säulen vorgesetzt, auf denen der Triumphbogen ruht. Es ist dies eine Einrichtung, welche schon in der alten Peterskirche vorkam und für die römischen Basiliken charakteristisch ist. In dem Sessorianischen Palaste stiftete Constantin zu Ehren der Auffindung des heiligen Kreuzes die Basilica Sessoriana oder Santa Croce in Gerusalemme. Nach Hübsch, der den ganz modernisirten Bau untersucht hat, war die ursprüngliche Anlage die einer Säulenbasilika mit Emporen über den Seitenschiffen. Von uralter Stiftung ist noch die Basilika Santa Pudentiana. In dem Palaste des Senators Pudens, wo der heilige Petrus eine Zeit lang gewohnt haben soll, hatte Pius I. im Jahre 145 eine der heiligen Pudentiana geweihte Kirche errichtet. In dem jetzigen Bau, der im sechzehnten Jahrhundert eine durchgreifende Neuerung erlitt, hat Hübsch die erheblichen Reste einer Basilika nachgewiesen, die vermuthlich schon zu Constantins Zeit an die Stelle jenes älteren Heiligthums trat. Das Mittelschiff wurde durch grosse Rundbogen-

fenster erleuchtet, die Säulen waren ausserordentlich weit gestellt und mit eigenthümlichen, kelchartigen Kapitälen versehen. Die Apsis, vielleicht ein Rest des Pudentianischen Palastes, hat die eigenthümliche Grundform eines Kreissegmentes; gegenüber, an der westlichen Schmalseite, befand sich wahrscheinlich eine Empore.

Die ältern Basiliken Roms, die nach Constantin erbaut wurden, sind sämmtlich dreischiffig. Die grösste und prachtvollste derselben ist die Basilica Liberiana, jetzt S. Maria Maggiore, um die Mitte des vierten Jahrhunderts geweiht, jedoch im folgenden (432—440) schon umgebaut. Die imposanten Reihen jonischer Säulen im Mittelschiff sind noch durch gerades Gebälk verbunden. Die Kirche ist reich an alten Mosaiken, die zum Theil noch aus dem fünften Jahrhundert stammen. Der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, der Zeit Cölestin's I. (422—432) und seines Nachfolgers Sixtus III., gehört noch die Kirche S. Sabina auf dem Aventin an. Sie ist die einzige unter den römischen Basiliken, welche noch ihr ursprüngliches Inneres bewahrt hat. Das Mittelschiff, welches ehedem mit ausserordentlich grossen Rundbogenfenstern versehen war, begrenzen 24 prächtige korinthische Säulen, die durch Rundbögen verbunden sind. Haupt- und Seitenschiffe sind mit offenem Balkenwerk versehen. Kurze Zeit nachher, unter dem Pontificate Leo's I. (440—462) entstand die Kirche S. Pietro in Vincoli (richtiger ad Vincula, zu Ehren der dort bewahrten Ketten des heiligen Petrus); sie ist bemerkenswerth, weil sie kannellirte Säulen von griechischem Marmor mit dorischen Kapitälen hat, bei denen freilich das Widersprechende dieses Kapitäls gegen die Form der Bögen, welche sie verbinden, sehr augenscheinlich wird. Die Basilika des heiligen Laurentius ausserhalb der Mauern gehört zu den sieben Patriarchalkirchen Roms. Sie wird in ihrer jetzigen Doppelgestalt, trotz der Ansicht Hübsch's, der gewisse Bestandtheile noch der constantinischen Stiftung zuschreibt, als späteres Bauwerk zu betrachten sein. Die ältere, tiefer gelegene Hinterkirche, angeblich aus der Zeit Pelagius II. (578—590) ist dreischiffig. Die korinthischen Säulen sind mit überaus reichen Kapitälen geschmückt und durch verschiedenartige ältere Gebälkstücke verbunden. Die Säulen der Emporen dagegen, die sich über der schmalen Eingangswand fortsetzen, tragen Rundbögen, die aber nicht unmittelbar über den Kapitälen, sondern auf trapezförmigen Kämpferaufsätzen ruhen. Später wurde die Apsis entfernt, weil eine zweite Basilika, die gegenwärtig das Langschiff bildet, der alten Kirche hinzugefügt wurde, welcher dann nun der Eingang der älteren Kirche als Chorraum dient. S. Lorenzo ist berühmt wegen des Reichthums der Ausstattung; neben antiken Sarkophagen und wohlerhaltenen Ambonen hat sich noch der Marmorboden aus einer frühen Zeit erhalten. Eine dreischiffige Basilika ähnlicher Anlage wie die Hinter-

kirche von S. Lorenzo ist S. **Agnese** fuori le mura. Sie ist eine constantinische Stiftung, erlitt aber im Jahre 626 einen gänzlichen Umbau. Die Verbindung der zweigeschössigen Säulenreihen, die sich wieder an der westlichen Schmalseite fortsetzen, geschieht hier ausschliesslich vermittelst Rundbögen.

Unter den spätern Basiliken Roms sind hier noch zwei hervorzuheben, da sich bemerkenswerthe Reste älterer Anlagen in denselben vorfinden, und weil sie sich durch den wohlerhaltenen Schmuck ihrer Ausstattung auszeichnen. Die eine, S. **Maria in Cosmedin** aus dem Ende des achten Jahrhunderts ist in die Trümmer eines antiken Tempels hineingebaut. Die Säulenreihen des Mittelschiffes sind zweimal durch breite Pfeiler unterbrochen. Bemerkenswerth sind hier die wohlerhaltenen Ambonen und der mit buntem Steinmosaik geschmückte Fussboden. Unter dem Chore befindet sich eine geräumige Krypta in Form einer dreischiffigen Basilika, deren Wände nach Art der Columbarien auf drei Seiten mit hohen halbrunden Nischen versehen sind. Die andere, S. **Clemente**, gehört zu den interessantesten Basiliken Roms. Schon sehr frühe war hier zur Erinnerung an diesen fast unmittelbaren Nachfolger des heiligen Petrus, vielleicht über seinem väterlichen Wohnhause, eine Basilika errichtet; der heilige Hieronymus erwähnt ihrer als eines längst bestehenden Baues. Bei der Verheerung dieses Stadttheiles durch Robert Guiscard im J. 1084 wurde sie aber so gründlich zerstört und durch den von den benachbarten Hügelabhängen herabfallenden Schutt bedeckt, dass Papst Paschalis II., an ihrer Aufräumung verzweifelnd, es vorzog, über diesem Schutte eine neue kleinere Kirche zu erbauen. Dieser Bau des zwölften Jahrhunderts besteht noch jetzt und giebt uns das vollständigste Bild einer alten Basilika: das Atrium, die Ambonen[1]), das Presbyterium sind nirgends so vollständig wie hier erhalten. Neuerlich, im Jahre 1858, hat man bei einer nothwendigen Reparatur sehr bedeutende Ueberreste jener älteren, grösseren Basilika und unter derselben nicht bloss einige Stuben eines Wohnhauses aus der Kaiserzeit, vielleicht des clementinischen, sondern ausserdem colossale Mauern aus früherer, wahrscheinlich republikanischer Zeit entdeckt, so dass hier unter der uns so alterthümlich erscheinenden Kirche noch drei viel ältere Bauwerke ruhen. Auf die interessanten Details dieser Kirchen und der ähnlichen aus den spätern Jahrhunderten des Mittelalters in Rom näher einzugehen, muss ich mir hier versagen[2]).

---

[1]) Wohlerhaltene Ambonen befinden sich auch in den Basiliken SS. Nereo ed Achilleo und S. Cesareo an der Via Appia zu Rom.

[2]) Vgl. über die Anfänge der Ausgrabungen in S. Clemente den Bericht von **Lübke** in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission, Wien 1860. S. 199, über

In dieser ersten Zeit war also der Basilikenstyl noch im ganzen römischen Reiche vertreten. Die Kirchen, welche Constantin der Grosse und seine unmittelbaren Nachfolger in Byzanz und im gelobten Lande stifteten, sind grösstentheils Basiliken. Im ganzen Orient, von Kleinasien bis nach Aegypten, begegnet man dieser Kirchenform, und vor Kurzem noch hat die Entdeckung einer grossen Kirchengruppe in Centralsyrien bewiesen, dass auch dort das Basilikenschema zur allgemeinen Geltung gelangt war.

Daneben kamen aber schon frühe andere Formen in Aufnahme. Die römischen Architekten hatten zuerst, als die Aufgabe der Errichtung von Kirchen ungewöhnlicher Grösse an sie herantrat, das Nothwendige, den Zweck des Geräumigen, Luftigen, für den Cultus Geeigneten, und zugleich den der Ersparniss an Zeit und Kosten ausschliesslich ins Auge gefasst, und daher, um mit leichten Mauern auszureichen, auf die Wölbung verzichtet. Natürlich aber lag ihnen diese, als die höchste Leistung ihrer Technik, gerade jetzt, wo diese im Fortschreiten begriffen war, zu sehr am Herzen, um nicht ihre Anwendung auch bei dieser, jetzt so wichtigen Classe von Gebäuden zu wünschen. Und auch die mächtigen Gönner der Kirchen waren bei andern Bauten zu sehr an diese solide Pracht und an den anregenden Wechsel mannigfacher Plananlagen gewöhnt, um solchen Vorschlägen abhold zu sein. Schon zu Constantins Zeit entstanden daher einige Rund- und Polygonbauten christlicher Bestimmung. Man begann dabei vielleicht mit kleineren Gebäuden, bei denen die Beziehung auf einen Mittelpunkt eine solche Anlage rechtfertigte; bei Kirchen, die über Gräbern oder zur Erinnerung an einen heiligen Hergang an der vermeintlichen Stelle desselben gestiftet wurden, bei Baptisterien, wo, wie in den gleichnamigen Gemächern der Thermen, das zum Untertauchen bestimmte Becken die Mitte einnahm. Man versuchte aber auch frühe, diese Form für Gemeindekirchen brauchbar zu machen, und wurde dadurch zu einer Umbildung der aus der heidnischen Zeit überlieferten Grundformen des Kuppelbaues angeleitet, welche von den wichtigsten Folgen war und einen überaus interesssanten Entwickelungsprozess darstellt[1]).

Unter den Rotunden constantinischer Zeit ist zuerst eine zu nennen, welche sich sowohl der Bestimmung als der Anlage nach der bisherigen

---

die weiteren Entdeckungen de Rossi im Bulletino di Archeologia christiana 1863. nro. 4. und später passim.

[1]) Vgl. hierüber das vorerwähnte Werk von Hübsch. Ferner C. E. Isabelle, les édifices circulaires et les domes, classés par ordre chronologique. Paris 1855. R. Rahn, Ueber den Ursprung und die Entwickelung des christlichen Central- und Kuppelbaues. Leipzig 1866.

Praxis nahe anschliesst, das Grabmal der Helena[1]), der Mutter Constantins des Grossen, vor Porta Maggiore bei Rom. Ueber dem unterirdischen Gruftraume erhebt sich eine kreisrunde Mauer, im Innern mit acht halbkreisförmigen und rechteckigen Wandnischen versehen. Darüber befinden sich ebenso viele Rundbogenfenster, die aussen, wo sich die Obermauer über einem Gurtgesimse zusammenzieht, von halbrunden Nischen eingefasst werden. Den Rundbau bedeckte ehedem eine Kuppel, an der, wie man noch an den Trümmern sieht, zur Erleichterung hohle Töpfe in das Gusswerk eingemauert waren, woher das Grabmal den volksthümlichen Namen Torre pignatarra erhielt. Aehnliche Anlagen entstanden auch im Orient; so vielleicht noch in constantinischer Zeit die Kirche S. Georg zu Thessalonich[2]), ein grosser Kuppelbau, dessen Aeusseres sich wieder in mehreren Stockwerken verjüngt. Dem Eingange gegenüber tritt ein viereckiges Altarhaus mit halbrunder Apsis hervor. Fenster in der Tribune und in zwei Geschossen der Rotunde gewähren dem Innern ein helles Licht. Diese Form der Anlage, wie sie aus unmittelbarer Nachahmung der heidnischen Rotunden entstanden war, kehrt fortan in zahlreichen kleineren Bauten des Abendlandes wie des Orients wieder. Daneben begann aber schon zu Constantins Zeit die den christlichen Bedürfnissen entsprechende Um- und Ausbildung der überlieferten Formen. Das angeblich von Constantin gestiftete Baptisterium der Laterankirche zu Rom[3]) bildet ein Achteck. Im Innern begrenzen acht Säulen, in zwei Geschossen durch horizontale Architrave verbunden, einen gleichseitigen Umgang. Der Mittelraum, in welchem sich das Taufbassin befindet, ist mit einer modernen Kuppel versehen, der beinahe gleichhohe Umgang, ursprünglich durch grosse Rundbogenfenster erleuchtet, scheint von Anfang an flach gedeckt gewesen zu sein. Ueber das Alter des gegenwärtigen Baues lässt sich nichts Bestimmtes sagen, mag auch dasselbe aller Wahrscheinlichkeit nach einer späteren Wiederherstellung zuzuschreiben sein, so kann immerhin der Grundriss noch der constantinischen Periode angehören. Das Bedeutsame dieser Anlage, die sowohl den heidnischen als den oben erwähnten christlichen Centralbauten gegenüber eine wichtige Neuerung bezeichnet, zeigt sich noch deutlicher an einem andern Bauwerke dieser Epoche, der Kirche S. Costanza an der Via Nomentana bei Rom[4]),

---

[1]) Canina, ricerche etc. T. XCVI. Der Plan nach Bosio in den Annales arch. Vol. XII. p. 179.

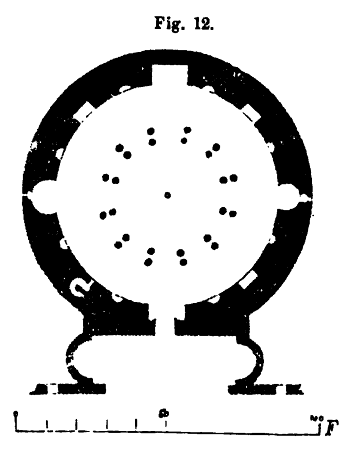
[2]) Texier und Popplewell Pullan, Architecture byzantine ou recueil des monuments des premiers temps du Christianisme en Orient, précédé de recherches historiques et archéologiques. Londres 1864. T. 28—34.

[3]) Isabelle T. 28—31. und Hübsch T. 7 u. 8.

[4]) Isabelle T. 33—37. Hübsch T. VII. Fig. 1. T. VIII. Fig. 1.

ursprünglich das Grabmal der Constantia, Schwester Constantins des Grossen, und anderer Mitglieder der kaiserlichen Familie (Fig. 12). Den Mittelraum begrenzt ein Doppelkreis von 24 Säulen, welche paarweise durch Architravstücke nach den Radien gekuppelt, breitleibige Rundbögen tragen. Darüber wölbt sich auf hohem, von 12 Fenstern durchbrochenem Tambour die Kuppel. Ein tonnengewölbter Umgang vonhalber Höhe und Breite umschliesst den Mittelraum. Vor dem Haupteingange befindet sich, wie im Baptisterium des Lateran, eine rechteckige Vorhalle mit zwei halbrunden Ausbauten, von wo aus eine Säulenstellung um das Aeussere herumgeführt zu haben scheint. Manches erinnert an die althergebrachte Form der Rotunde, der äussere Umgang, die Kuppel mit ihrer genau dem Tempel der Minerva Medica nachgebildeten Rippenconstruction, vor Allem jedoch die unverhältnissmässig starke Umfassungsmauer mit ihren halbrunden oder achteckigen Wandnischen. Eine wichtige, der alten Welt fremde Neuerung ist dagegen die Anordnung eines erhöhten, selbstständig beleuchteten Mittelraums, der, auf luftigen Freistützen ruhend, in dem ihn umgebenden niedrigen Umgange ein sicheres Widerlager für die Last der Kuppel besitzt. Im Baptisterium des Laterans ist Aehnliches versucht, aber noch unentwickelt und verbunden mit der flachen Holzdecke; hier erst ist der Gedanke völlig ausgeprägt und zu einem neuen System des Gewölbes geworden. Es ist eine Uebertragung einer der Vorzüge der Basilika aut den Rund- und Gewölbebau. Eine Nachahmung finden wir in der vermuthlich nicht viel späteren Kirche S. Maria rotunda oder maggiore zu Nocera bei Neapel, ursprünglich, wie das noch erhaltene achteckige Bassin ergiebt, ein Baptisterium[1]. Bei kleineren Gebäuden dieser Art kamen dann mannigfaltige Formen vor. Die Grabkapelle S. Sisto bei S. Lorenzo in Mailand, wahrscheinlich vom Ende des vierten Jahrhunderts, ist achteckig; das ungefähr gleichzeitige Baptisterium des Domes zu Neapel bildet im Grundrisse ein Quadrat, in dessen vier Ecken gewölbte halbrunde Nischen den Uebergang zu der unten achteckigen, oben runden Kuppel bewirken. Für Denkmalskirchen über heiligen Stellen behielt die Kreisform den Vorzug; so zu Jerusalem bei der

Fig. 12.



S. Costanza bei Rom.

[1] Grundriss bei Hübsch Tab. XVII. Fig. 4.

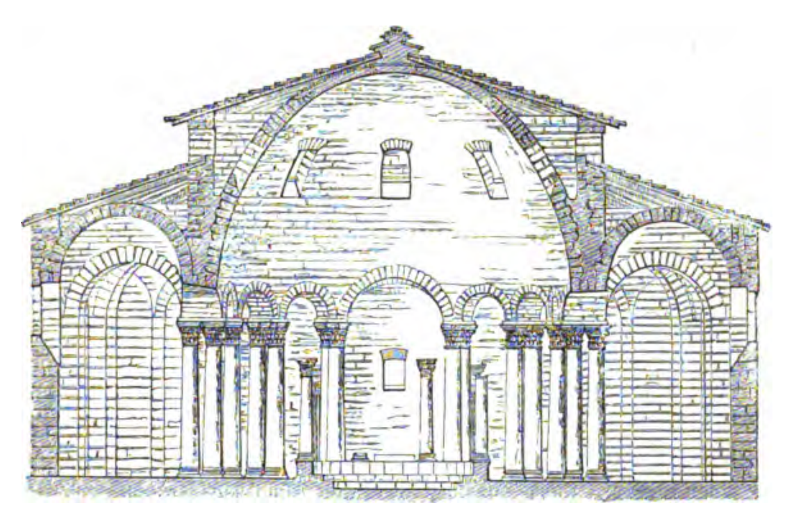


Fig. 13. S. Maria rotunda zu Nocera.

Himmelfahrtskirche auf dem Oelberge, wo zur Versinnlichung des Wunders die Mauer ohne Dach blieb, und bei der Auferstehungskirche (Anastasis), von der wir merkwürdiger Weise schon eine Zeichnung vom Ende des siebenten Jahrhunderts besitzen [1]), dem an die von Constantin erbaute Basilika des heiligen Grabes sich anschliessenden, die heilige Stelle selbst überdeckenden Kuppelbau, auf den wir später zurückkommen.

Für wirkliche Pfarrkirchen grösserer Gemeinden war die einfache Rotunde, wie man sie in S. Georg zu Thessalonich angewendet hatte, wenig befriedigend. Man suchte daher nach einer luftigeren, besser beleuchteten und getheilten Gewölbanlage. Zunächst bot sich dafür die an S. Costanza zuerst ausgebildete basilikenartige Ueberhöhung des Mittelraumes dar, die wir daher mit einigen Aenderungen wiederholt finden. So an der von dem Vater des Gregor von Nazianz in dieser Stadt erbauten Kirche, welche letzterer als ein Achteck mit gleichwinkeligen Umgängen schildert [2]) und an den Rundkirchen zu Derba und Heliopolis in Kleinasien, deren Entstehungszeit zwar unbekannt, aber jedenfalls eine sehr frühe ist, wo statt der Säulen, die in S. Costanza der Verdoppelung bedurft hatten, kräftige Pfeiler angebracht sind [3]).

Indessen auch dies befriedigte noch nicht, und man suchte, anknüpfend an die zahlreichen Vorbilder grosser Gewölbebauten, welche das heidnische

---

[1]) Die Beschreibung und den Plan des Bischofs Arculf in den Acta Sanctorum Saec. III. Pars II. pag. 509. Vgl. auch die Zeichnung bei A. Lenoir, Architecture monastique, I. S. 253.

[2]) Gregorii Nazianzeni de laudibus patris sui. Paris 1609. p. 313.

[3]) Hübsch T. 35. Fig. 7 ff.

Rom hinterlassen hatte, nach schöneren, reicheren Formen, welche die Anlage geräumiger Kuppeln erleichterten, und die den Bedürfnissen des damaligen Cultus entsprechende Sonderung verschiedener Localitäten gewährten. Vor Allem benutzte man dazu das Motiv der Stützung und Erweiterung des Rundbaues durch Nischen, wie es unter Anderem in dem sogenannten Tempel der Minerva medica vorkommt. Der erste bedeutende, Aufsehen erregende Bau, der aus diesem Bestreben hervorging, war die von Constantin errichtete Hauptkirche zu Antiochien. Eusebius, der Zeitgenosse Constantins, der sie beschreibt, bezeichnet sie als ein höchst eigenthümliches, in seiner Art einziges Gebäude; der Hauptheil der Kirche war achteckig, von gewaltiger Höhe, rings umher umgeben von Räumlichkeiten zu ebener Erde und in Emporen, und mit einem grossen Umgange[1]. Sie war reich mit Gold und anderen kostbaren Materialien geschmückt, so dass Hieronymus sie die goldene Kirche, dominicum aureum, nennt. Jene Beschreibung aber, so kurz und undeutlich sie ist, lässt uns doch dieselbe Richtung erkennen, die von nun an in einer grossen Zahl von kirchlichen Bauten vorherrschte, das Bestreben, den Kuppelbau durch Anbauten in mehreren Stockwerken zu beleben und zu stützen, und mit geradlinigen Wänden, statt mit der einfachen Rotunde, zu verbinden. Eine ähnliche, aber viel scharfsinnigere und bedeutendere Anlage finden wir dann in weiter Entfernung von Antiochien, in der Kirche S. Lorenzo in Mailand, die wir zwar nicht im Original, aber in einer beabsichtigten und

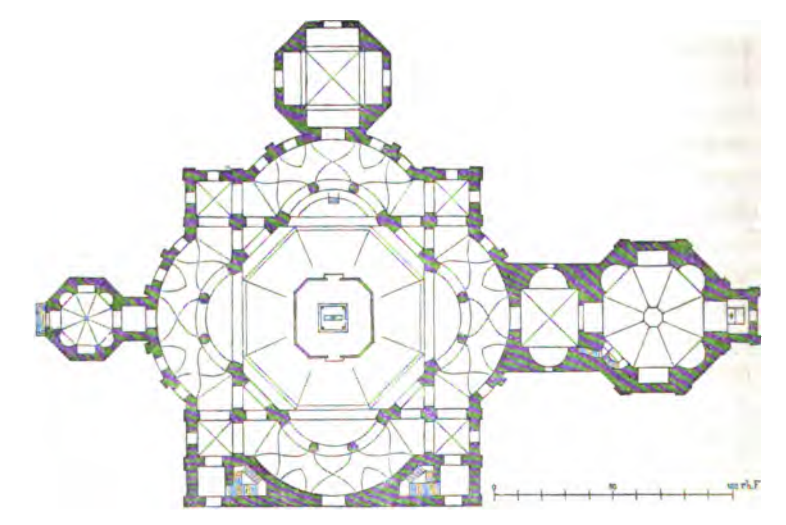


Fig. 14. S. Lorenzo in Mailand.

[1]) Eusebius, Vita Constantini III. 50. Vgl. v. Quast, Ravenna, S. 30. Unger a. a. O. S. 336.

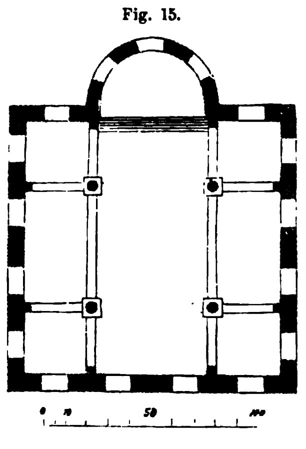
wie es scheint gewissenhaft ausgeführten Wiederholung desselben noch jetzt besitzen, und deren Entstehung wir nach den neuesten Untersuchungen[1]) in sehr frühe Zeit, vielleicht schon in das Ende des vierten Jahrhunderts setzen dürfen. Die wichtigen Eigenthümlichkeiten des Planes bestehen darin, dass die Kuppel nun nicht bloss, wie in Antiochien, mit geradlinigen aber polygonischen, sondern mit quadratischen Aussenmauern verbunden, aber dennoch durch Exedren und Strebepfeiler gestützt ist. Der Mittelraum, von acht gewaltigen Pfeilern umgrenzt und bezeichnet, ist ein unregelmässiges Achteck, über welchem sich jedoch, indem über den diagonalen kleineren Seiten treppenförmig sich erweiternde Bögen die Differenz ausgleichen, eine aus acht gleichen Seiten gebildete Kuppel von 75 Fuss Spannung und 120 Fuss Höhe wölbt. An diesen Mittelraum schliessen sich dann auf den den Achsen entsprechenden grösseren Seiten des Achtecks von Säulen getragene Nischen an, welche hier die Kuppel stützen, während auf jeder der kleineren, diagonalen Seiten ein hinzugefügter Pfeiler mit den beiden diese Diagonalseiten begrenzenden Pfeilern ein Dreieck und mit allen kuppeltragenden ein Quadrat bildet. Dies Alles ist dann von einem quadratischen, aber ebenfalls durch Exedren erweiterten und zwar zweigeschossigen Umgange umschlossen. Man sieht, der schon in der heidnischen Baupraxis entstandene Gedanken, den Kuppelraum durch halbrunde Ausbauten zu vergrössern und zu stützen, ist hier wieder aufgenommen, aber er ist durch die Hinzufügung jener die quadratische Form bezeichnenden, wesentlich als Streben dienenden Pfeiler, und durch den erst im christlichen Kirchenbau völlig entwickelten Gedanken der Ueberhöhung des Mittelraumes und der Verbindung mehrerer Stockwerke mit demselben wesentlich bereichert und zu einem völlig organischen, überaus reichgestalteten Ganzen geworden. S. Lorenzo ist eine Schöpfung, welche noch heute die Bewunderung der Sachverständigen erweckt und eine hohe geschichtliche Bedeutung hat.

Eine Reihe anderer Kirchen beweist, wie erfindungsreich diese altchristliche Zeit und wie wenig sie an ein typisches Herkommen gefesselt war. Zu den prachtvollen Kirchenbauten, mit denen Constantin seine neue Hauptstadt Byzanz schmückte, gehörte die Apostelkirche, deren

[1]) Nachdem Quast a. a. O. S. 34. zuerst den altchristlichen Ursprung dieser Kirche behauptet hatte, ist derselbe hauptsächlich durch Hübsch unzweifelhaft nachgewiesen. Dass der gegenwärtige, von Martino Bassi um d. J. 1573 errichtete Bau eine (mit Beibehaltung einzelner Fragmente hergestellte) Copie des früheren Gebäudes ist, steht durch dessen eigene Beschreibung seiner Herstellung und durch architektonische Untersuchungen völlig fest. Streitig war dagegen der erste Ursprung, indem Kugler darin ein heidnisches Gebäude, Bestandtheil einer Thermenanlage, zu erkennen glaubte. D. K. Bl. 1854 S. 415 und 442. Hübsch Altchristl. Bauwerke. Taf. 13—15.

grossartige Anlage zugleich als kaiserliches Erbbegräbniss dienen sollte. Sie erhielt eine Form, welche man damals, wie wir aus einem wenig späteren, weiter unten zu erwähnenden Beispiele schliessen können, für diese Bestimmung besonders geeignet hielt, nämlich die des griechischen Kreuzes, wahrscheinlich mit einer in der Mitte über den Gräbern gewölbten Kuppel [1]. Aber auch ohne dass die Wölbung dazu nöthigte, wich man häufig von der Basilikenform ab. So haben zwei weit von einander entlegene Kirchen, der alte, angeblich schon im Jahre 328 geweihete, bekanntlich noch jetzt in der vergrösserten Anlage erhaltene Dom zu Trier [2]) und die noch wohl erhaltene Kirche S. Maria delle cinque torri zu S. Germano bei Monte Cassino in Unteritalien [3]), einen in den Hauptzügen übereinstimmenden Grundriss. Beide bilden nämlich ein Quadrat, in welchem Säulen einen gleichfalls quadratischen Mittelraum begrenzen, und, indem sie sowohl unter sich als mit den Aussenmauern durch Rundbögen verbunden sind, eine flache Decke tragen. Jener nordische Bau entbehrte, wie neuere Nachgrabungen gezeigt haben, der in nebenstehender Zeichnung angenommenen Apsis und hatte den Altar wahrscheinlich in dem um fünf Stufen über dem Umgange erhöheten Mittelraum, der nur an seinen vier Ecken von Säulen eingeschlossen war. Die Kirche in S. Germano dagegen hat auf der Ostseite drei halbrunde Tribunen und einen sehr viel künstlicheren Aufbau, indem über dem hier von zwölf Säulen, also auf jeder Seite von vier, begrenzten Mittelraum und über den vier Eckquadraten thurmähnliche Aufsätze, dort höher, hier etwas niedriger, sämmtlich mit Zeltdächern aufsteigen, während die dazwischen befindlichen Theile des Umgangs sich mit Pultdächern an den Mittelbau anlehnen. Ungeachtet dieser, sonst in altchristlichen Bauten nicht vorkommenden Gruppirung von thurmartigen Erhöhungen lässt die Gleichheit der zwölf antiken, offenbar aus demselben Gebäude entnommenen Säulen und die Behandlung der Backsteinarchitektur auf sehr frühe Entstehung schliessen. Ein noch auffallenderes Beispiel

Fig. 15.



Dom zu Trier.

---

[1]) Eusebius, Vita Const. III. 58—60. und besonders Gregor. Nazianzenus, Somnium Anastasiae. Carm. IX. v. 56—60.

[2]) Schmidt, Denkmäler von Trier Lfg. V. Ueber die neuesten Nachgrabungen Baron Ferd. de Roisin, la cathédrale de Trèves du IV au XIX siècle. Paris 1861. Otte, Geschichte der deutschen Baukunst S. 36 u. 280.

[3]) Hübsch a. a. O. Taf. 19, 20.

der Erfindungslust der altchristlichen Architekten ist der grosse Centralbau von S. Stefano rotondo in Rom, in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts geweiht, um so merkwürdiger, weil er in Rom steht, wo man sonst fast ausschliesslich an der Basilikenform festhielt. Die Anlage war ursprünglich nicht, wie sie jetzt erscheint, ein reiner Rundbau, sondern eine Verbindung concentrischer Kreise mit der Kreuzform. Das Centrum bildet ein Kreis von Säulen, die nicht durch Rundbögen, sondern durch horizontales Gebälk verbunden sind und eine cylindrische von Fenstern

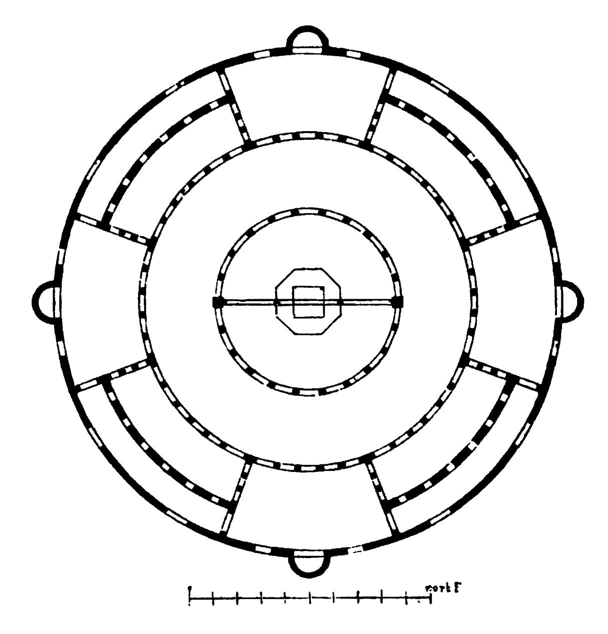


Fig. 16. S. Stefano rotondo zu Rom.

durchbrochene Mauer tragen, welche sehr leicht gehalten und daher auch nicht überwölbt, sondern mit flachen Balken gedeckt ist. Diesen höheren Raum umgiebt ein breiter niedrigerer Umgang, dessen Säulenstellung durch Pfeiler in acht Gruppen von je vier oder fünf Säulen getheilt sind, und von dem dann im Sinne der Hauptachsen vier kurze, jenem Umgange gleich hohe Kreuzarme ausgehen, zwischen denen, innerhalb der das Ganze umschliessenden Aussenmauer sich vier niedrigere Abtheilungen befanden, welche durch eine Querwand in zwei Hälften getheilt, nach Aussen hin unbedeckte Höfe, nach dem Centrum zu aber niedrige, durch leichte Gewölbe (die einzigen im ganzen Bau) bedeckte Räume bildeten. Durch diese Höfe und Vorräume gelangte man von aussen in das Innere der Kirche, während die Kreuzarme durch Mauern mit kleinen Apsiden geschlossen

waren. Da nicht einmal der Wunsch der Wölbung diese so wenig zweckmässige und daher niemals nachgeahmte Anlage rechtfertigte, ist es eine nicht unwahrscheinliche Vermuthung, dass die Lage auf einem Kreuzwege die einzige Veranlassung gewesen sei[1]). Endlich ist noch die wegen der wahrhaft classischen Sculpturen ihrer Westfronte bereits früher als ein Werk der constantinischen Zeit genannte Kirche S. Agostino del Crocifisso zu Spoleto auch hier zu erwähnen. Das Schiff der basilikenartigen Anlage ist neu, dagegen aber das quadratische Altarhaus noch aus dem alten Bau erhalten. Antike Säulen verschiedener Ordnung mit geradlinigem Architrav begrenzen diesen viereckigen Raum auf beiden Seiten, während in den Ecken desselben vier grössere Säulen theils mit ionischen theils mit korinthischen Kapitälen zunächst antike Gebälkwürfel von ähnlicher Form wie die in den Thermen Diocletians und in der Basilika Constantins, darüber ein phantastisch, aber reich sculpirtes Pfeilerstück und endlich vier grosse Rundbögen tragen, zwischen denen dann dreieckige Zwickelflächen den Uebergang zu einer achteckigen Kuppel bilden. Die Details könnten noch aus constantinischer Zeit stammen, während die Art der Kuppel eher auf eine etwas spätere, aber doch noch der altchristlichen Periode angehörende schliessen lässt, wo sie denn ein auffallendes, etwas verfrühetes Beispiel der Verbindung des Kuppelbaues mit der Basilika darstellt[2]).

Ueberblicken wir diese altchristlichen Bauten, so finden wir neben einem technischen Geschick, dessen Erhaltung trotz des schon längst begonnenen Verfalls der Kunst begreiflich ist, eine Kühnheit, eine Frische der Phantasie und eine jugendliche Lust an neuen Erfindungen, die im höchsten Grade überrascht und einen Beweis von der anregenden Kraft giebt, welche das Christenthum auf die Völker ausübte. Aber freilich waren diese Bestrebungen noch zu keinem endgültigen Resultate gekommen, als der Sturz des abendländischen Kaiserthums und die immer wachsende Verwirrung und Verwilderung sie wenigstens in dieser westlichen Hälfte des Reiches unterbrach.

---

[1]) Das Verdienst die ursprüngliche Anlage entdeckt zu haben, gebührt Hübsch (Taf. XVI. 3—12.). Frühere Grundrisse und Innenansichten bei Agincourt Arch. Taf. 22 und Gutensohn und Knapp. Taf. 19.

[2]) Hübsch a. a. O. Taf. 6. geht auf die Bedenken, welche die Kuppel erweckt, mit keinem Worte ein, und schreibt auch diesen Theil des Gebäudes der Zeit Constantins zu.

Drittes Kapitel.

Sculptur und Malerei im Verfall des römischen Reichs.

Die Bildwerke dieser Periode gewähren einen weniger erfreulichen Anblick als die Baukunst. Diese ist stets die erste und die letzte in der geschichtlichen Folge der Künste. Die festen statischen und geometrischen Gesetze, an welche sie mit Nothwendigkeit gebunden ist, geben ihr einen Halt, der sie nicht leicht ganz sinken lässt. Die Verhältnisse der grossen Massen sind zu fühlbar, als dass der Sinn dafür ganz verloren gehen könnte; bis auf die letzte Stufe menschlicher Bildung bleibt etwas davon erhalten und wirkt unbemerkt. Wenn der künstlerische Sinn auch aus den Meistern gewichen ist, so bilden die historischen Verhältnisse charakteristische Formen. Bei der Darstellung der menschlichen Gestalt kommt es auf feinere Züge, auf höhere Begeisterung, auf individuelles Selbstgefühl an. Selbst der erste Anfang des Verständnisses menschlicher Schönheit setzt eine höhere Stufe des Daseins und der Erkenntniss voraus. Die menschliche Gestalt hat das Vorrecht der Hässlichkeit; ihre Entstellung, ja selbst nur ihre seelenlose Auffassung ist nicht mehr blos unbefriedigend oder gleichgültig, sondern beleidigend und betrübend. Während die Baukunst gleichsam auf dem festen Boden ruht, zu dem sie herabsinken aber nicht in ihm untergehen kann, giebt es für die menschliche Gestalt keine so unzerstörbare Grenze, ihre Auffassung kann unter den Grenzpunkt des Anfangs fallen, negativ werden.

So stellt sie sich in dieser Periode, wenigstens auf der Seite des heidnischen Lebens dar. An berühmte Künstlernamen ist jetzt nicht mehr zu denken, selbst der flüchtige Ruhm, den Eitelkeit und Selbsttäuschung der Zeitgenossen erzeugen, kam nicht mehr auf; das Interesse war verschwunden. Im Anfange dieses Zeitalters hat sich noch eine Tradition der alten Kunst erhalten, die Arbeiten sind mittelmässig, ohne besondern Geist, aber nicht widerlich. Zur Zeit des Constantin war auch diese Tradition verloren und zwar, wie es scheint, sehr schnell. Jener constantinische Bogen in Rom, an welchem man die rohesten Machwerke gleichzeitiger Arbeiter neben die würdigen Sculpturen der Trajanischen Zeit setzte, ohne diesen Vergleich zu scheuen, ist der deutlichste Beweis dieses tiefen Verfalls. Man bemerkte, wie es scheint, den ungeheuren Abstand nicht einmal. Einige Statuen Constantins und der Glieder seiner Familie sind zwar etwas besser und lebendiger, aber dennoch ist die gänzliche Abwesenheit des feinern Schönheitsgefühles schon völlig entschieden[1]). Die Züge sind seelenlos,

[1]) Eine dieser Bildsäulen steht in der Vorhalle der Laterankirche, zwei andere an der Treppe zum Capitol.

starr und plump, der Körper in schlaffer, breiter Haltung, ohne innern Zusammenhang; sie erinnern an die Starrheit der Leiche oder des Sterbenden. Wie weit man schon damals im Unschönen gehen konnte, zeigen mehrere kleine Gruppen in halberhabener Arbeit, welche sich auf die Einigkeit der Söhne Constantins zu beziehen scheinen, wahrscheinlich alle zusammengehörend, von gleicher Grösse und in Porphyr gemeisselt, theils an der Marcuskirche zu Venedig eingemauert, theils im vaticanischen Museum[1]). Kaum kann man in diesen widerlichen Gestalten noch Menschen erkennen. Mag nun auch der schwer zu behandelnde Stein und die (bei der Gleichheit dieser Gruppen wahrscheinliche) architektonische Bestimmung derselben es erklären, dass in ihnen nicht das Beste des Zeitalters geleistet ward, so ist immerhin die Rohheit des Sinnes, welche diese Gestalten duldete, merkwürdig. Etwas besser sind die Reliefs an den Porphyrsarkophagen der Helena und der Constantia, welche aus ihren Grabmonumenten in das vaticanische Museum gekommen sind. Aber doch sind die an sich lebendigen Kampfscenen des ersten willkürlich und zusammenhanglos über die Fläche verbreitet, und die Genien, welche auf dem anderen unter Akanthusranken die Weinlese darstellen, steif und eckig behandelt[2]), wobei freilich der harte, schwer zu bearbeitende Stein einen Theil der Schuld trägt.

Dieser Verfall war keinesweges die Folge roher Vernachlässigung der Kunst; sie genoss von äusseren Begünstigungen mehr als bisher. Kunstschulen wurden errichtet und Studirende durch mancherlei den Künstlern gewährte Privilegien, Freiheit von Steuern und von lästigen und kostspieligen Aemtern, angelockt. Noch weniger fehlte es an Gelegenheit zur Ausübung der Kunst. Die alte Vorliebe für Porträtbilder bestand im vierten und fünften Jahrhundert in vollem Maasse. Ammian erzählt, dass die reichen Römer in den Zeiten des Constans eine sehr grosse Begierde hatten, sich Statuen von Erz errichten zu lassen, und zwar wo möglich vergoldete, denn dies hielten sie für besonders ehrenvoll. Der Gebrauch der Aufstellung kaiserlicher Bilder in den Städten bestand noch unverändert, und zwar gab man ihnen gern kolossale Gestalt; die grösseste Erzstatue, die aus dem Alterthume auf uns gekommen, ist ein Kaiserbildniss in dem Städtchen Barletta in Apulien (Fig. 17.), wahrscheinlich nicht Constantin, wie man sonst glaubte, sondern Theodosius darstellend. Die Gestalt, in römischer Rüstung, das Haupt mit dem Diadem geschmückt, in der linken die Weltkugel, ist noch in ziemlich würdiger, wenn auch

---

[1]) S. Aginc. Sc. pl. 3. n. 17.

[2]) Kleine Abbildungen bei Agincourt. Sc. Taf. 4. Fig. 1. Taf. 6. Fig. 2. Der Sarkophag der Constantia besser bei Isabelle a. a. O. Taf. 36.

nicht gerade energisch belebter Haltung, das bartlose Gesicht trägt ausgeprägte, individuelle Züge[1]. In Constantinopel begnügte man sich damit nicht, sondern stellte die Kaiserbilder auf hohe Säulen, wie es schon in Rom mit denen des Trajan und Antonin geschehen war. Constantin selbst hatte in seiner Residenz sein Bildniss auf einer Porphyrsäule von achtzig Fuss Höhe aufgestellt. Die silbernen Statuen des Theodosius und Arcadius standen auf Riesensäulen von Marmor, deren Schäfte wie die jener römischen Säulen von Reliefs umwunden waren. Beide Säulen bestehen nicht mehr, von der ersten ist keine Spur geblieben, von der zweiten nur das sehr verstümmelte Fussgestell und eine Zeichnung der Reliefs des Schaftes, welche zwar in stylistischer Beziehung unzuverlässig ist, aber doch sehr figurenreiche Compositionen, im Wesentlichen in Nachahmung der trajanischen Säule zu Rom, erkennen lässt[2]. Sehr viel steifer sind die Sculpturen auf dem Fussgestell eines Obelisken, den Theodosius im Hippodrom zu Constantinopel aufrichten liess. Freilich war ihr Gegenstand, Prunkscenen öffentlicher Spiele oder Feste, bei denen die Kaiser von Garden umgeben und vom Volke begrüsst auf ihrer Tribune erschienen, kein sehr anregender, indessen ist in der Anordnung und Auffassung auch nichts gethan, um die Aufgabe zu beleben.

Fig. 17.



Statue des Theodosius zu Barletta.

Man sieht, es fehlte der Kunst nicht an Pflege noch an grossartigen Aufgaben; allein die Nahrung, welche ihr geboten wurde, war schon seit langer Zeit, seit der Blüthe des Imperatorenreiches keine gesunde und wurde ihr jetzt bei ihrer zunehmenden Schwäche immer verderblicher. Sie war eine Dienerin des Luxus und des Despotismus und hatte Anforderungen zu genügen, welche sie an höherem Aufschwunge hinderten. Sie erlag unter dem materiellen

---

[1]) Vgl. J. Friedländer in Gerhard's Archäol. Zeitung. 1860. S. 34.

[2]) Vgl. nähere Nachrichten über diese Säulen bei Unger a. a. O. S. 365 ff. und die Tafeln X. u. XI bei Agincourt, Sculpture; Taf. XI. die Säule des Arcadius, Taf. X. das im Texte demnächst erwähnte Fussgestell aus dem Hippodrom.

Glanze, mit dem sie sich belasten musste. Die kolossale Grösse ihrer Gestalten entzog den Feinheiten des Ausdrucks ihren Werth, und fesselte den Künstler durch die Berechnung der allgemeinen Verhältnisse. Die Verwendung kostbarer Stoffe wurde immer mehr der Hauptgegenstand der Aufmerksamkeit der Besteller und Beschauer und nöthigte die Künstler, sich an undankbarem Material abzumühen. Erz musste Vergoldung oder Versilberung erhalten, statt des edeln, fügsamen Marmors erhielt der harte, für bildnerische Zwecke ungenügende Porphyr den Vorzug, statt der freien Arbeit des Pinsels forderte man mühsam zusammengesetzte, glänzende Mosaiken. Und selbst wenn man alle diese Schwierigkeiten überwunden hätte, lag in dem Inhalte der Aufgaben nichts Erhebendes. Ein Lobredner des grossen Theodosius, der an Repetitionen heidnischer Gegenstände Anstoss genommen haben mochte, fordert die Maler und Bildhauer auf, statt der Arbeiten des Hercules oder der Züge des indischen Bacchus lieber die Kriegszüge des Kaisers zu Gegenständen ihrer Darstellung zu wählen[1]). Allein, wenn sie dies auch in dankbarerer Weise als an den Reliefs, die sich um jene Säule wanden, gethan hätten, eine freie Begeisterung für die Ereignisse der Gegenwart war schon längst nicht mehr möglich. „Das Gefühl, dass alles was jetzt geschehe, klein sei im Verhältnisse zu der glanzvollen Vorzeit“[2]), lastete schon seit einem Jahrhunderte und länger auf den Gemüthern; die unübersehbare Verwickelung der Verhältnisse, die Besorgniss vor unerwarteten Ereignissen liess keinen vollen Muth aufkommen. Selbst bei den Thaten des mächtigsten, erfolgreichsten Herrschers blieb dies Gefühl nicht aus, abgesehen davon dass es sich, beengt von den zahllosen Rücksichten des Anstandes und der Etikette, nicht frei äussern konnte. Das künstlerische Gefühl musste daher nothwendig am liebsten bei den Reminiscenzen des Alterthums weilen.

Charakteristisch für die Richtung, welche die Kunst jetzt nahm, ist ein kleineres, neuerlich in Spanien gefundenes und im Museum zu Madrid bewahrtes Werk, ein kreisförmiger bronzener Schild, der, wie die lateinische Umschrift ergiebt, zur Feier des glücklich zurückgelegten fünfzehnten Regierungsjahres des Kaisers Theodosius bestimmt war. Der obere Theil der Darstellung zeigt den Kaiser selbst zwischen seinen beiden Söhnen Honorius und Arcadius, alle drei in gleicher Tracht und mit dem Nimbus um das Haupt, jeder auf einem Throne, der Kaiser jedoch in grösserer Dimension und einem Beamten eine Schriftrolle, eine Bestallung oder Dienstinstruction, übergebend. Unterhalb dieser Darstellung sieht man

---

[1]) Panegyrici vett. ed. Jaeger. II. 410. 413. Ich verdanke auch diese Nachricht der fleissigen Arbeit von Unger a. a. O. S. 373.

[2]) Vgl. die vortreffliche Ausführung von Burckhardt, die Zeit Constantins. S. 285.

eine liegende halbnackte, weibliche Gestalt mit einem Füllhorn, und über ihr so wie am obern Rande des Schildes nackte geflügelte Knaben, welche Blumen darbringen. Diese weibliche Gestalt, etwa die von dem Imperator beherrschte Terra oder die auch unter den christlichen Kaisern noch



Fig. 18. Der Schild des Theodosius

lange üblichen Allegorien der Abundantia oder der Felicitas imperii darstellend, und ebenso die schwebenden Genien sind noch sehr gut gezeichnet und in flachem Relief gebildet. Indessen treten schon bei ihnen die Köpfe mit weit geöffneten Augen starr hervor und noch viel mehr ist dies bei den fürstlichen Gestalten und ihrer Begleitung der Fall, wo über den auch hier flach gehaltenen Körpern, die Gesichter mit plumpen Nasen und stieren Augen ganz in der Vorderansicht schon völlig barbarisch

erscheinen. Ein griechischer Vermerk auf der Rückseite lässt darauf schliessen, dass diese Schilde in grosser Zahl in Constantinopel gearbeitet und dann in die Provinzen verschickt sind, und es ist bemerkenswerth, dass wir schon hier, wie es sich in der späteren byzantinischen Kunst so oft wiederholt, den Unterschied zwischen den der alten Kunst nachgeahmten Gestalten und den auf neueren Anschauungen beruhenden, wahrnehmen. Der Kunstsinn vermochte noch die bei jenen ausgeprägten Motive zu verstehen und wiederzugeben, aber er war unfähig die neuen Aufgaben, welche sich ihm darboten, dem entsprechend auszubilden [1].

Sehr viel erfreulicher als diese weltliche Plastik sind die Werke christlichen Inhalts aus dieser Zeit, die in ziemlich grosser Zahl, die meisten aus den römischen Katakomben, auf uns gekommen sind.

Die bildenden Künste fanden in den ersten christlichen Gemeinden keine grosse Pflege. Schon das Geheimniss während der Verfolgung liess dergleichen nicht gedeihen, ausserdem aber war der geistige Ernst dieser ersten Gemeinden und der Ursprung des Christenthums aus dem jüdischen Volke diesen Künsten ungünstig. Gegenüber den Götzendienern musste die Bildlosigkeit ein unterscheidendes Merkmal christlicher Versammlungsörter und Häuser werden. Die meisten der älteren Kirchenväter sind daher auch Gegner dieser Kunst. Tertullian eifert gegen Bildner, als gegen Leute welche ein schändliches Gewerbe treiben, einem Maler wirft er vor, dass er das Gesetz Gottes durch die Kunst entweihe und verachte [2]. Clemens von Alexandrien warnt eben so eindringlich vor dem Gebrauch der Bilder. Wir müssen, sagt er, nicht an dem Sinnlichen kleben, sondern uns zum Geistigen erheben; die Gewohnheit des täglichen Anblicks entweiht die Würde des Göttlichen; das geistige Wesen durch irdischen Stoff ehren zu wollen, heisst dasselbe durch Sinnlichkeit entwürdigen. Origenes hält die Zulassung von Bildnern und Malern in christlichen Gemeinden für verboten, und ein spanisches Concil untersagt noch im Jahre 305 ausdrücklich, Gegenstände der Verehrung an die Wände zu malen [3].

Dieser bilderfeindliche Eifer ging weniger aus der übersinnlichen

---

[1]) Antonio Delgado, Memoria historico-critica sopra el disco de Theodosio, Madrid 1849, mit einer Abbildung, welche auch in den Sitzungsberichten der k. k. Akad. d. Wissensch. zu Wien III. Taf. 2. wiederholt ist. Ein Gypsabguss im Berliner Museum.

[2]) Pingit illicite, legem Dei in libidinem defendit, in artem contemnit, sind die charakteristischen Worte (adv. Hermogenem cap. 1.) Man sieht die Lust an der Schönheit war der Strenge des Kirchenlehrers verhasst.

[3]) De Rossi a. a. O. S. 100 will das Verbot des Concils zu Elvira: „Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur" aus der Besorgniss vor Verfolgungen erklären. Allein wenn das kirchliche Gebäude als solches erkannt war, konnte die Anwesenheit von Gemälden auf die Verfolgung keinen weitern Einfluss haben. Das Verbot ist daher ein Ausdruck der Bilderscheu.

Richtung dieser Kirchenlehrer hervor, als aus der Besorgniss einer verderblichen Vermischung mit heidnischen Gebräuchen, welche in der That oft Statt fand. Die heidnische Toleranz, welche so sehr geneigt war, jede irgend bedeutende Gestalt in den Kreis der Götter aufzunehmen, besonders die spätere Richtung des untergehenden Heidenthums auf Anerkennung einer höhern göttlichen Einheit, auf Uebersinnliches, auf die Unsterblichkeit der Seele, erleichterte Vermischungen dieser Art in hohem Grade[1]. Vielen Heiden erschien Christus nur wie einer ihrer Heroen. Der Kaiser Alexander Severus hatte sein Bild mit dem des Wunderthäters Apollonius von Tyana, mit Abraham und Orpheus in seinem Lararium, andere gaben sogar Petrus und Paulus dieselbe Ehre, während die gnostisch-christliche Sekte der Karpokratianer wiederum die Bilder des Plato und Aristoteles neben dem des Heilandes aufstellte. Ja, es gab sogar Heiden, welche Christus und die himmlische Venus zugleich anbeteten, ihm wie ihren Göttern circensische Spiele und mimische Darstellungen widmeten[2]. Die Christen hatten daher vollkommen gegründete Ursache, sich auf das Bestimmteste abzugrenzen, um falsche Freunde auszuschliessen. Und doch war dies nicht leicht, denn auch bei den Christen mischte sich, wenn auch in unschuldigerer Weise, gar leicht etwas Heidnisches ein, wenn sie sich künstlerisch versuchten. So sehen wir auf mehreren in Rom gefundenen silbernen Geräthschaften neben unzweideutigen christlichen Zeichen Amor und Psyche, Musen und Liebesgötter, Venus und Adonis[3]. In dem Hochzeitsgedichte für den christlichen Kaiser Honorius schildert der Dichter (Claudian) die Einkehr der Venus mit ihrem Gefolge in den Palast des Kaisers. Dies war freilich eine bloss allegorische Anwendung der Göttergestalten; aber die heidnische Geltung derselben war noch in zu frischem Andenken, als dass nicht den strengern Christen auch eine solche bedenklich und tadelnswürdig erscheinen, und sie geneigt machen musste, lieber alles Künstlerische zu verbannen.

---

[1]) Ueberaus merkwürdig sind die Bilder in dem mit den christlichen Katakomben des Prätextatus bei Rom verbundenen Grabe der Vibia, welche auf den ersten Blick für christlich gehalten werden können und sowohl in ihrer Anordnung als in dem Unsterblichkeitsglauben und andern Vorstellungen viel dem Christenthume Verwandtes haben, obgleich sie bei näherer Betrachtung unzweifelhaft als einer aus dem Heidenthume hervorgegangenen Sekte angehörig, sich zu erkennen geben. Vgl. die Abbildungen mit einer Erklärung des Padre Garrucci in dem von Cahier und Martin herausgegebenen Mélanges d'Archéologie. Vol. 4. pag. 1 ff. Vgl. auch Unger a. a. O. S. 311, 377.

[2]) Basnage hist. de l'égl. II. p. 1310. aus Salvian.

[3]) Aginc. Sculpt. tab. 9. Buonaruoti Taf. 28. 2. — Vgl. darüber und über einige andere Monumente dieser Zeit, bei denen sich heidnische Embleme finden Piper: Mythologie I. S. 162 ff. Bacchische Scenen eod. S. 207. Amor u. Psyche mehrmals 214 ff.

Aber so übersinnlich, wie jene Kirchenväter es wollten, konnte die menschliche Natur sich nicht erhalten. Gerade die innige Hingebung dieser frühen Christen, die Liebe, mit welcher sie die Gegenstände ihres stillen Cultus betrachteten, die Verehrung, welche sie ihren Lehrern und den Blutzeugen widmeten, musste das Bedürfniss nach äusseren Zeichen und Bildern, welche der Erinnerung als Anhalt dienen konnten, erwecken. Sie mussten wünschen, dass die Lehre des Heils, welche das ganze Leben durchdringen sollte, auch den sichtbaren Aeusserungen ihr Gepräge aufdrückte. Selbst das Geheimniss der Verbrüderung machte Erkennungszeichen wünschenswerth. Dazu kam dann der orientalische Reichthum an Metaphern und Gleichnissen in den heiligen Schriften, welche sich in der bildnerisch gewöhnten Phantasie griechischer und römischer Christen zu festerer Gestalt ausprägten.

Sehr früh finden wir daher eine Neigung zum Gebrauche von äusseren Sinnbildern. Schon Justin († 163) zählt mehrere derselben auf, und Clemens von Alexandrien, ungeachtet er wie wir sahen gegen die Sinnlichkeit bildlicher Darstellungen eiferte, ist gegen einzelne Symbole nachsichtig und giebt sogar Vorschriften für dieselben. Natürlich war zunächst Christus der Gegenstand solcher sinnbildlichen Andeutungen; das liebevolle, mit dem Gedanken an den Heiland beschäftigte Gemüth fand überall leicht Beziehungen auf ihn, und gefiel sich darin, diese sinnbildlich zu häufen und aneinander zu reihen. Wir haben Hymnen christlicher Dichter, die ganz oder fast ganz aus Gleichnissnamen des Heilandes zusammengesetzt sind[1]. Aber auch christliche Tugenden und die Gegenstände der Verheissung wurden durch Sinnbilder dargestellt. Je mehr das eigentliche Bildwerk ihnen versagt war, um so mehr liebten die Christen nun sich mit solchen Zeichen zu umgeben; auf Siegelringen und Bechern, auf Kleidern und Schmucksachen, endlich auch auf Särgen und Wänden brachten sie sie zahlreich an. Dadurch vermehrten sich diese Symbole bedeutend und manche davon sind uns nicht mehr verständlich, indessen können wir doch aus jenen Gedichten und aus den Bildwerken eine nicht unbedeutende Zahl zusammenstellen.

Sehr früh schon kam das Zeichen des Kreuzes auf, man schlug es über Stirn und Brust, beim Kommen und Gehen, bei Tische, beim Lichtanzünden und Schlafengehen, man sah es an Thüren und Fenstern, auf den Wänden und Dächern der Häuser, auf Gefässen und Kleidern, Büchern und Waffen, bei Kasteiungen und bei fröhlichen Mahlen. Das ganze Leben der Christen

---

[1]) So der Hymnus bei dem Paedagogus des Clem. Alex. († ungefähr 200), das Epigramm des röm. Bisch. Damasius († 384), ferner Gedichte des Prudentius, Ennodius, Orientius u. A.

war, wie ein Kirchenvater selbst emphatisch rühmt, davon begleitet[1]). Gegenstände, an welchen die Gestalt des Kreuzes vorkam, z. B. der Mastbaum eines Schiffes, der Anker u. s. w. wurden schon deshalb gern dargestellt. Seit der Zeit Constantin's schloss sich daran das Monogramm Christi an, dessen griechische Buchstaben durch ihre einfache lineare Gestalt den Vortheil hatten, leicht gezeichnet werden zu können, und eine Aehnlichkeit mit dem Kreuze darzubieten. Bekanntlich ist es noch jetzt in vielen katholischen Gegenden, besonders in Italien, in Verbindung mit dem A und O, nach der bekannten Bibelstelle, in Gebrauch. Vermöge eines Buchstabenspiels wurde in der Zeit, wo es gefährlich war, sich als Christ zu erklären, auch der Fisch ein beliebtes Symbol Christi und ein Erkennungszeichen der Gläubigen[2]), weil die Buchstaben des griechischen Wortes (*ἰχϑυς*) als Anfangsbuchstaben betrachtet die Formel: Jesus Christus, Gottes Sohn, Heiland, geben (*Ιησοῦς Χριστὸς ϑεοῦ υἱός σωτὴρ*); indessen mag auch dabei an Christus den Menschenfischer gedacht sein. Ein Gefäss mit Wein und darauf liegendem Brode auf dem Rücken eines Fisches liegend, wurde dann ein leicht verständliches Symbol der Eucharistie. Unter den mehr bildlich gestalteten Symbolen ist vor Allem das Lamm zu nennen, bald bloss als Bild Christi, wo man ihm denn auch ein Kreuz beigab, bald auch der Apostel, bald aller Christen; sie sind ja die Heerde des guten Hirten. Sehr beliebt ist die Taube, ein Sinnbild nicht bloss des heiligen Geistes, sondern überhaupt sanfter, christlicher Gesinnung und daher der Christen selbst. So sind zwei Ehegatten auf ihrem Grabe durch zwei Tauben neben dem Monogramm Christi bezeichnet. Oft kommt auch ein Vogel vor, der an einem Zweige pickt oder aus einem mit Beeren gefüllten Korbe nascht, ohne Zweifel eine Andeutung der geistigen Nahrung, welche Gott durch Christus den gläubigen Seelen bietet. Der Hirsch ist frühe (mit Beziehung auf die Worte des Psalms: Wie der Hirsch ruft nach frischem Wasser, so schreit meine Seele zu dir) ein Bild christlicher Sehnsucht. Schon in den Katakomben kommt wenigstens ein Mal die später sehr beliebte Darstellung zweier Hirsche vor, die aus

---

[1]) Prudent. hymn. 6. Fac cum petente somno,
Castum petis cubile,
Frontem, locumque cordis,
Crucis figura signet,
Crux pellit omne noxium.

Früher schon Tertullian de cor. mil. c. 3. Eine Beziehung auf den Buchstaben T, welcher nach Ezechiel das Zeichen der Erhaltung ist, verband sich dann mit der Gestalt des Kreuzes.

[2]) J. Becker, die Darstellung Christi unter dem Bilde des Fisches auf den Monumenten der Katakomben. Breslau 1866.

den von einem Hügel herabströmenden Paradiesesströmen trinken[1]. Der Pfau, wegen seines gestirnten Schweifs schon bei den Heiden als Symbol der Unsterblichkeit betrachtet[2], scheint auch bei den Christen als ein Zeichen des ewigen Lebens gebraucht zu sein[3]. Der Phönix ein leicht verständliches Sinnbild der Auferstehung, kommt schon bei den Kirchenvätern, der Hahn als Erinnerung an christliche Wachsamkeit, oder mit Beziehung auf die Verläugnung Petri als Zeichen der Busse, in den Katakomben vor. Auch die bekannten Symbole der vier Evangelisten als Engel, Löwe, Stier und Adler sind schon in dieser Zeit entstanden. Der h. Hieronymus deutet sie, indem er sagt: Christus est homo nascendo, vitulus moriendo, leo resurgendo, aquila ascendendo, Christus ist Mensch von Geburt, sterbend ein Opferstier, Löwe in der Auferstehung, Adler in seiner Himmelfahrt[4]. Häufig werden jedoch auch die vier Evangelisten, in Verbindung mit den vier Paradiesströmen durch Wasserquellen angedeutet, welche aus einem Hügel fliessen, auf dem Christus steht. Eines der häufigsten Symbole ist das Blatt, theils das Oelblatt als Friedenszeichen, bald mit, bald ohne Taube, theils das der Palme (Apocal. VII, 9), als Siegespreis bei Märtyrern oder Verstorbenen, die ja den Tod überwunden hatten. In der frühesten Zeit ist Weinlaub das beliebteste symbolische Ornament, ohne Zweifel in Erinnerung an die evangelischen Gleichnisse vom Weinstock und von der Rebe. Nicht selten kommt es auch in Verbindung mit Genien, als eine Darstellung der Weinlese vor, ganz so wie auf älteren bacchischen Monumenten, so dass es scheint, dass die Väter der Kirche diese Erinnerung an die Mysterien des Heidenthums

---

[1] De Rossi, Bulletino 1865. Nr. 2.

[2] Bei dem Tode der Kaiserin liess man einen Pfau, wie bei dem des Kaisers einen Adler auffliegen, ohne Zweifel jenes in Erinnerung an Juno, wie dieses an Jupiter. Die Ehre, das Symbol der Königin des Olymp zu sein, verdankte er aber wohl seinem gestirnten Schweife. Vgl. Bochart, Hierozoikon I. 20. c. 136. II. 16. c. 242. Aringhi (I. p. 166 ff.) nennt indessen den Pfau nur als Symbol 1. der Eitelkeit, was nicht hieher gehört, 2. aber auch der Auferstehung, und erklärt dies daraus, dass er die Federn abwerfe und wieder erhalte. Augustinus braucht ihn ein Mal als Symbol der ewigen Dauer der Höllenstrafen, und zwar wegen der (angeblichen) Unverweslichkeit seines Fleisches. Da er auf christlichen Gräbern diese Bedeutung nicht wohl haben kann, so wird man ihn hier nur als Zeichen des ewigen Lebens ansehen dürfen. Vgl. Münter, über die Sinnbilder d. alten Christen (1825) S. 91.

[3] Aringhi II. 59. Sehr gross im Coem. S. Prisc. II. 285. 317. Häufig auf einer Weltkugel stehend.

[4] Zuweilen finden sich diese Zeichen anders vertheilt. S. Irenäus, S. Athanasius u. S. Augustinus vertauschen die Zeichen bald von Johannes und Marcus, bald von Marcus u. Lucas, bald von Marcus u. Matthäus. (Didron im Manuel d'Iconographie chretienne p. 308).

weniger gefährlich hielten[1]. Sehr früh findet sich auch die Andeutung der vier Jahreszeiten durch reiche, Genien tragende Rankengewinde, wo dann Rosen den Frühling, Aehren den Sommer, Wein den Herbst und der immergrüne Lorbeer den Winter darstellen; offenbar ein sinnreiches Symbol des christlichen Lebenslaufes und der denselben beschliessenden Seligkeit. Der Anker (Hebr. VI. 18.) und die Leier, als Zeichen christlicher Zuversicht und Freude, die Krone oder der Kranz (2 Timoth. 4, 8), gleichbedeutend mit der Palme als Siegespreis, das Pferd, das segelnde Schiff, die Fusstapfen[2], wahrscheinlich als Hindeutungen auf die Lebensreise oder den siegreich beendeten Wettlauf christlichen Strebens, der Fels, als Sinnbild der Festigkeit, der Krug, als Erinnerung an die Liebesmahle sind dann andere leicht verständliche Symbole[3]. Noch deutlicher ist dann die Erinnerung an die Eucharistie durch Brod und Fische.

Besonders diese einfachsten Gegenstände finden wir auf den Grabsteinen der Katakomben unzählige Male wiederholt. Gewöhnlich ist die Zeichnung ebenso wie die Schrift leicht und kunstlos eingekratzt, die Schrift sogar häufig unorthographisch, mit Verwechselung gewisser Buchstaben, welche in der gemeinen Aussprache nicht scharf geschieden waren, oder mit Einmischung griechischer Schrift oder Worte in den lateinischen Text. Wir sehen daran, dass nicht bloss die Gebildeten für solche Erinnerungszeichen ihrer Lieben sorgten, und erkennen den überwiegenden Einfluss des Griechischen, als der Sprache der Evangelien und der Gegenden, in welchen das Christenthum früher verbreitet gewesen war. Der Inhalt dieser Inschriften

---

[1]) Auf dem Sarge aus S. Costanza im Vatican, an den Gewölben dieser Kirche (die wenn auch ein Mausoleum doch das einer christlichen Fürstin war), an den Wänden der Katakomben (Aringhi I. S. 569. II. 29.) in Verbindung mit Christus als guter Hirt oder als Lehrer, mithin in unzweideutiger Beziehung auf ihn. Ueberhaupt behielt man manches, was aus bacchischen Mysterien herrührte, an christlichen Gräbern als Ornament bei z. B. den Panther und den Bock. Bellermann a. a. O. S. 35. Auf den Seitenwänden am Sarkophage des Junius Bassus sind die ländlichen Geschäfte der vier Jahreszeiten mit geflügelten Genien dargestellt (Aginc. Sculpt. t. 6. n. 6 u. 7), und auf einem altchristlichen Sarge im Museum zu Arles, abgebildet bei Millin Voyage dans le Midi de la France, sieht man in voller Ausführlichkeit die Lese des Oelbaums, wiederum mit nackten Genien. S. darüber auch Piper I. S. 207 a. a. O.

[2]) Diese können auch als Zeichen der Nachfolge Christi mit Beziehung auf Petri 1. 2. c. 21. gedeutet werden.

[3]) Man darf übrigens nicht alles Bildliche für bedeutsam halten. Auf den Leichensteinen ist einige Male das Bild bloss eine Anspielung auf den Namen des Verstorbenen, z. B. bei einer Porcella ein Schwein, bei der Nabira ein Schiff (navis oder in damaliger unrichtiger Orthographie nabis). In den Malereien der Katakomben ist Manches bloss Arabeske z. B. Menschenköpfe mit Schlangenleibern, Töpfe mit Flammen, Blumen und Laubgewinde. Eine höchst bemerkenswerthe Sammlung christlicher Sinnbilder findet sich in den Bogenzwickeln des Mittelschiffs von S. Apollinare in Classe zu Ravenna.

ist gewöhnlich kurz, aber oft sehr innig und rührend. Erst im IV. und V. Jahrhundert erhält die Zärtlichkeit stärkeren, nicht selten übertriebenen Ausdruck. Das gewöhnliche Beiwort des Verstorbenen ist: dem wohlverdienten (bene merenti) oder der süssesten (dulcissimae); sie werden als süsse Seele (anima dulcis), oder noch stärker: süsser als Honig (melle dulcior) gepriesen. Der Unschuld und Sittenreinheit wird nicht selten gedacht (mirae innocentiae anima dulcis Emilianus), auch wohl zuweilen der Schönheit und Klugheit (Constantia mirum pulchritudinis atque idoneitatis), oder der Friedfertigkeit (πασιφίλος et οὐδένι ἐχθρος; vixit annis 40 sine aliqua querela). Jungfrauen erhalten öfter das Beiwort der Stärke (fortissimae virgini) wohl mit Beziehung auf die Strenge ihrer Sitten. Märtyrer werden ausdrücklich bezeichnet, z. B. Primitius qui post multas angustias fortissimus martyr; andre als: martyrio coronati. Das persönliche Verhältniss des Sohnes, welcher den Aeltern, der überlebenden Aeltern, welche den Kindern das Denkmal setzten, ist oft einfach und rührend ausgesprochen; auch die Treue des Sclaven (fidelissimus servus) findet Anerkennung. Ein Wort der Segnung oder des Friedenswunsches fehlt selten (in pace, quiescat in pace, oder χαιρε, freue dich). Das Lebensalter ist gewöhnlich hinzugefügt, nähere Angaben der Standesverhältnisse kommen aber selten vor, meist nur bei solchen, welche der Gemeinde etwas nützten, namentlich bei den Steinhauern und Grubenarbeitern der Katakomben. Selbst die Bezeichnung der Bischöfe und Priester fehlt in der früheren Zeit meistens. Manchmal findet sich ganz kurz: Sie schläft (Victoria dormit), manchmal eine schmerzlich hoffnungsvolle Hindeutung auf die Zukunft (qui amabit me, der mich lieben wird[1]). Bei der Einfachheit und Unvollkommenheit dieser Inschriften hat die Zärtlichkeit des Ausdrucks etwas ungemein Rührendes. Wir sind sicher, dass sie nicht erkünstelt, nicht blos eine herkömmliche Phrase lachender Erben ist; eine Wärme des

---

[1]) Vielleicht ist aber amabit nur statt amavit fehlerhaft geschrieben, so dass es eine Erinnerung an die Vergangenheit darstellt. Manchmal streift das Lob an das Lächerliche, z. B. wenn wir erfahren, dass der Marcianus, der von bewundernswürdiger Unschuld und Klugheit war (mirae innocentiae ac sapientiae) nur ein Alter von vier Monaten erreichte. Zuweilen finden sich auch Aeusserungen, welche nicht gerade christlicher Milde würdig sind, z. B. Male pereat, insepultus jaceat, non resurgat, cum Juda partem habeat, si quis sepulchrum hunc (sic) violaverit. Aringhi II. 257 u. 174. De Rossi (Inscriptiones. Prolegomena pag. CI) macht gelehrt und scharfsinnig auf die feinen Unterschiede zwischen dem Ton der ältesten Inschriften und dem, der im IV. und V. Jahrhundert darin vorherrscht, aufmerksam. Jene sind von fast lakonischer Kürze und Einfachheit, in diesen werden die Tugenden des Verstorbenen und der Schmerz der Hinterbliebenen oft in starken Uebertreibungen geschildert. Er hätte hinzufügen können, dass solche Uebertreibungen auch in gleichzeitigen heidnischen Grabschriften nicht selten sind.

Gefühls und der persönlichen Verhältnisse ist hier in Klassen der Gesellschaft eingedrungen, die sonst nur dem Erwerbe oder dem sinnlichen Genusse nachgingen. Dadurch erhalten denn auch jene schwach und unvollkommen gezeichneten Symbole eine eigenthümliche Bedeutung; wir sehen diese einfachen und ungebildeten Leute mit Ideen beschäftigt, für welche ihnen genügende Worte fehlen. Sehr wichtig ist auch die Mannigfaltigkeit dieser Symbole. Es sind nicht etwa einzelne Erkennungszeichen, nicht priesterlich angeordnete Hieroglyphen, sondern Erzeugnisse einer freiwirkenden Phantasie. Die ganze Natur löste sich für diese Christen in ein Symbol der Heilslehre und des Erlösers auf; alles hatte irgend eine Beziehung auf ihn. Die metaphorische, vergleichende Phantasie der Orientalen drang durch die heiligen Schriften in das Leben der abendländischen Völker ein, fixirte sich hier zum Bilde und wurde ein, auch für die künstlerische Richtung der folgenden Jahrhunderte wichtiges Element.

Ausser diesen kürzern Symbolen kamen aber auch sehr bald, ungeachtet jener bilderfeindlichen Stimmung einiger Kirchenväter, grössere und völlig ausgeführte Bildwerke in Gebrauch. Schon in den Cömeterien, welche wir für die ältesten halten dürfen, kommt reicher bildlicher Schmuck vor, selbst mit Landschaften, die den pompejanischen gleichen[1]. Auch die Bischöfe scheinen nicht alle jenen Bilderhass getheilt zu haben. Aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts haben wir mehrere Aeusserungen angesehener Kirchenlehrer, welche einzelne Bilder in Kirchen lobend erwähnen. Vielfach merkwürdig ist namentlich die Beschreibung, welche Paulinus Bischof von Nola (393) von den in dieser Stadt und in Fondi erbauten Kirchen des heil. Felix und den darin angebrachten Gemälden giebt; er sagt ausdrücklich, dass es ihm nützlich geschienen, dass heilige Malerei an allen Wänden spiele. Seine Verse ergeben eine grosse Zahl alt- und neutestamentarischer Gegenstände, die dort dargestellt waren[2]. Auch der Kunstwerth solcher Gemälde wurde berücksichtigt, man verschmähete selbst die Erinnerung an die schöne Zeit der heidnischen Kunst nicht immer. Ein Bischof (Asterius von Amasea, um 401) rühmt von einer Darstellung der heil. Euphemia, sie sei so gut gemalt, dass man sie für ein Werk des Euphranor halten könne. Man fing an die Kunst als einen erfreulichen Schmuck und als ein nützliches Mittel zur Belebung der christlichen Vorstellungen zu betrachten. Ein anderer berühmter Bischof dieser Zeit (Gregor von Nyssa) spricht wohlgefällig von der Pracht der christlichen Tempel, wo der Maler auch die Blumen der Kunst beigefügt

---

[1] So in einem von Michele de Rossi im J. 1860 entdeckten Saale im Cöm. der Comodilla. de Rossi, Roma sott. I. 187.

[2] Kreuser, Christl. Kirchenbau. II. S. 16.

habe, und die Kirche wie eine blühende Wiese leuchte. Er billigt es höchlich, dass diese Malereien lebendig und anschaulich sind, dass darin die kräftigen Thaten der Märtyrer, die wilden Gestalten ihrer Verfolger dargestellt seien, damit man in ihnen die Kämpfe der Blutzeugen wie in einem Buche lesen könne [1]).

Gaben selbst die Bischöfe dieser Neigung für Bildwerke sich hin, so war die der Gemeinden noch viel entschiedener. Die römischen Katakomben wurden überreich damit geschmückt; mit plastischen Darstellungen an Sarkophagen, mit Malereien an Wänden und Decken der Grabgemächer. Die Sarkophage sind im christlichen Museum des Laterans und an andern Orten [2]), die Malereien theilweise noch jetzt in den Katakomben erhalten, theils zwar nach ihrer Auffindung wieder untergegangen oder verschüttet, aber doch in Nachzeichnungen auf uns gelangt.

Schon die Gegenstände dieser Darstellungen sind sehr interessant. Sie sind theils aus dem alten Testamente, theils aus dem neuen genommen, theils einer freiern Symbolik angehörig. Unter den alttestamentarischen kehren folgende besonders oft wieder. Zunächst der Sündenfall, Adam und Eva zu beiden Seiten des Baums, den gewöhnlich die Schlange umwindet; Kains und Abels Opfer; Noah in der Arche, bei der Annäherung der Taube; Abrahams Opfer; Moses, indem er die Quelle aus dem Felsen hervorruft oder die Gesetztafeln von der Hand des Herrn empfängt; der Durchgang durch das rothe Meer. Selten kommt Hiob vor; David mit der Schleuder, soviel ich finde, nur ein Mal. Besonders häufig sind die Darstellungen des Propheten Daniel in der Löwengrube, der drei Jünglinge in dem feurigen Ofen; dann Elias, der mit vier kräftigen Rossen zum Himmel fährt. Vor allem beliebt ist die Geschichte des Jonas; die verschiedenen Momente derselben, wie er in der Kürbislaube schläft, von dem Fische verschlungen, und wieder ausgeworfen wird, kommen meistens neben einander, öfter auch einzeln, in unzähligen Wiederholungen vor, sie dürfen

---

1) Münter a. a. O. Paul. Nol. ep. 32. und de S. Felicis Nat. carm. IX. v. 585 ff. (Propterea visum nobis opus utile, totis Felicis domibus pictura illudere sancta.) Greg. Naz. Opp. I. 313. Greg. Nyss. (ed. Paris 1638) Opp. I. 476. II. 908. III. 579. Die Zulassung der Bilder wurde dann von der Prunksucht im Uebermaasse benutzt. Die Sitte, Ehrenkleider zu tragen, in welche Gestalten eingewebt waren, (vestis picta) wurde auch von den Christen angenommen und es gab solcher Gewänder, welche die ganze Geschichte Christi, die Hochzeit zu Kana, die Erweckung des Lazarus und andere Wunder, wohl 600 Gestalten, enthielten. Emeric David, Hist. de la peinture p. 41.

2) Namentlich sind solche Sarkophage in nicht unbeträchtlicher Anzahl in Frankreich, hauptsächlich im südlichen, weniger im nördlichen, gefunden und werden jetzt in den Museen von Arles, Marseille, Toulouse und Paris, so wie in einzelnen Kirchen bewahrt. Nachrichten und einige Abbildungen bei Caumont, Cours d'antiquités monumentales, Partie 6., p. 202 ff.

fast nicht fehlen. Man sieht, dass die bedeutsame Form dieses Wunders, die dreitägige Verborgenheit im dunkeln Schoosse des räuberischen Thiers und die endliche Befreiung, die Gemüther besonders bewegte; Christus selbst hatte ja schon eine symbolische Hindeutung auf seine Geschichte darin gefunden.

Bei den Darstellungen des neuen Testaments ist es auffallend, dass die Momente, welche uns als die wichtigsten erscheinen und welche das Leben Christi historisch begrenzen, niemals auf den frühern Bildwerken vorkommen; so namentlich alle Momente des Leidens, die Kreuzigung, die Dornenkrönung, die Verspottung. Nur Christus vor Pilatus, oder auch wohl (obleich nicht deutlich) die Gefangennehmung Christi findet sich einige Male. Ebensowenig sind die Momente, welche mehr das Leben der Jungfrau berühren, die Verkündigung, Heimsuchung, Flucht nach Aegypten dargestellt. Die Geburt des Erlösers sehen wir einige Male auf Sarkophagen, ebenso die Anbetung der Könige. Aus den evangelischen Erzählungen sind einige Wunder besonders beliebt: die Erweckung des Lazarus, die wunderbaren Speisungen des Volks, die Heilungen der blutflüssigen Frau, des Gichtbrüchigen, der sein Bett davon trägt, des Blinden. Von den Gleichnissen finden sich nur die klugen Jungfrauen mit ihren Lampen[1]. Mehr historische Gegenstände sind dann das Gespräch mit der Samariterin, der Einzug Christi in Jerusalem, die Fusswaschung, Christus vor Pilatus, der seine Hände wäscht, Petri Verläugnung und Abführung zum Gefängnisse. Auch die Uebergabe der Schlüssel an Petrus ist nicht selten.

Ausserdem ist Christus häufig in symbolischer Auffassung oder doch ohne Bezeichnung eines festen historischen Moments dargestellt, gewöhnlich lehrend, von einigen Jüngern oder von den zwölf Aposteln umgeben, entweder sitzend oder auf einem Berge stehend, aus welchem dann vier Quellen, Andeutungen der Paradiesesströme und der Evangelisten, hervorfliessen. Bei weitem die beliebteste und häufigste Darstellung Christi ist die als guter Hirt; sie kommt in vielfachen Veränderungen vor, mit Liebhaberei und Zartheit behandelt. Gewöhnlich ist Christus hier jugendlich, im kurzen Hirtenkleide, am häufigsten das wiedergefundene Schaf auf dem Nacken tragend, manchmal auch dasselbe liebkosend und aufnehmend; einige Male steht oder sitzt er bloss unter den Schafen mit dem Hirtenstabe oder der Flöte.

Nahe verwandt damit ist die, für uns auf den ersten Blick sehr auffallende Darstellung Christi als Orpheus. Ein Vergleich des thracischen

---

[1]) In dem Coemeterium der Ciriaca ist diese Deutung unzweifelhaft (de Rossi, Bulletino 1863 nro 10). Ob das Bild im Cöm. di S. Agnese, welches Aringhi (Vol. II. S. 199) dafür hielt, diese Bedeutung hat, ist weniger sicher.

Sängers, dem man geheimnissvolle Lehren, selbst, wie es sich schon bei dem frühen christlichen Schriftsteller Justinus Martyr findet, die Lehre von der Einheit Gottes, dessen Tönen man die wunderbare Wirkung der Bändigung selbst der wildesten Thiere zuschrieb, mit dem Heilande war an sich naheliegend. Jene allgemeine religiöse Bewegung, die sich gleichzeitig mit der Verbreitung des Christenthums in der Vorliebe für Mysterien aller Art äusserte, gab auch dem Mythus des Orpheus eine neue Bedeutung; Alexander Severus liess ihn in seinem Lararium neben Christus, Abraham und dem Wunderthäter Apollonius von Tyana aufstellen, und in heidnischen Mosaiken dieser Zeit, besonders in Gallien und Britannien kommt er wiederholt vor. Dies war aber bei der siegesgewissen Stimmung der Christen kein Grund, sich jenes Vergleiches zu enthalten; er findet sich schon bei Clemens von Alexandrien am Ende des zweiten Jahrhunderts und bei Eusebius, dem Zeitgenossen Constantins[1]). Und ebenso wenig liess die Kunst sich diese bereits ausgebildete Gestalt entgehen. Die Verwandtschaft mit dem guten Hirten, der häufig in ganz ähnlichem kurzem Kleide auf seiner Flöte blasend und von Thieren umgeben dargestellt war, erleichterte den Uebergang, und man nahm keinen Anstand, in den Katakomben und zwar an den bedeutendsten Stellen, also etwa in der Mitte der Deckenmalerei, statt des guten Hirten auch dieses andere Symbol zu gebrauchen. So findet sich in den Katakomben von S. Calisto[2]) und zwar in einem Gemache, das aus dem Ende des zweiten Jahrhunderts herzustammen scheint, die bekannte Gestalt des Orpheus mit der phrygischen Mütze und der Lyra, aber freilich, statt zwischen wilden Thieren, zwischen Lämmern und dadurch deutlicher auf Christus bezogen. Im Cöemeterium der Domitilla dagegen hat man sich, und zwar zwei Mal, nicht gescheut,

Fig. 19.



Orpheus in den Katakomben von S. Calisto.

[1]) Piper, Christliche Mythologie und Symbolik I, 125.
[2]) Vgl. de Rossi, Roma sotterranea. Vol. II. Tab. X. und XVIII. Fig. 2. S. 356 ff.

die gewohnte heidnische Darstellung ganz unverändert aufzunehmen, so dass er mit der phrygischen Mütze bedeckt, die Leier im Arme und darauf spielend, unter Bäumen sitzt, während Löwen und Kameele sich herandrängen und Vögel auf den Zweigen ihm zuhören. Eine grosse Verbreitung fand übrigens dieser Typus nicht. In plastischer Ausführung kommt er nur einmal vor, auf einem neuerlich in Ostia gefundenen Sarkophage aus dem dritten Jahrhundert, wo Orpheus, die Lyra spielend, zwischen einem Widder und einem Baume sitzt[1]), und auch in den Wandmalereien der Katakomben scheint er frühe aufgegeben zu sein. Er bleibt aber bemerkenswerth als ein Beweis der Unbefangenheit, mit der die damaligen Christen sich den heidnischen Traditionen gegenüber verhielten.

Ueberblicken wir den Kreis dieser Bildwerke, so leuchtet sogleich ein, dass auch hier das symbolische Element überwiegend ist. Nicht solche Erzählungen sind herausgehoben, welche in der Geschichte der göttlichen Führung des auserwählten Volkes oder in der des Erlösers die Wendepunkte bilden, sondern solche, welche eine leichte Deutung gestatten, und zwar die Deutung auf einen bestimmten Kreis christlicher Lehren. Bemerkenswerth ist dabei, dass Hinweisungen auf die geheimnissvollen Dogmen, auf die Trinität[2]), auf die apokalyptischen Visionen, endlich auf alles was nachher gebraucht wurde, um den Sieg der Kirche zu feiern, wenig oder gar nicht vorkommen. Fast alle Darstellungen beziehen sich vielmehr auf die Heilswahrheiten, welche dem Einzelnen die wichtigsten und erfreulichsten sind, und auch dies auf eine milde Weise. An unsere Sündhaftigkeit wird zuweilen erinnert (Adam und Eva, Petri Verläugnung, vielleicht Pilatus), Gebot und Gehorsam werden eingeschärft (die Gesetztafeln, Abrahams Opfer), der Vorzug der Folgsamen wird gezeigt (Abels und Kains Opfer). Vor allem aber wird die Hoffnung rege gehalten, auf Hülfe in der Gefahr (Noah, Daniel, die Jünglinge im feurigen Ofen, das rothe Meer), auf wunderbare Heilung (die Kranken des Evangeliums), auf himmlische Nahrung und Stärkung (die Quelle des Moses, die Samariterin, die Speisungen); endlich auf Auferstehung (Lazarus und Elias) und auf die glorreiche Wiederkehr des Herrn (der Einzug in Jerusalem) wird hingedeutet. Viele dieser Beziehungen vereinigten sich dann in der Geschichte des Jonas und in dem Gedanken an die liebevolle Fürsorge des guten Hirten für seine Heerde, weshalb diese Gegenstände entschieden vorherrschten. Jener, weil er die Eigenschaft hatte, auch noch wieder auf

[1]) Carlo L. Visconti, Descrizione d'un Sarcofago christiano Ostiense, Roma 1859, bei de Rossi a. a. O.

[2]) Die wenigen Fälle, wo die Trinität vorzukommen scheint, werden weiter unten erwähnt werden.

den Herrn hinzudeuten, war deshalb doppelt willkommen, dieser als der einfachste Ausdruck der gegenseitigen Beziehungen des Heilandes und des Gläubigen vor allen populär und beliebt. Uebrigens unterscheiden sich die Darstellungen der Sarkophage von den Wandmalereien der Katakomben insofern, als an jenen die persönlichen Interessen, bei diesen aber die Hindeutungen auf die kirchlichen Mysterien, besonders auf die Eucharistie, die hier gefeiert wurde, vorwalten. Hier findet dann die Gestalt des Fisches, des mystischen Symbols Christi, das vermöge der wunderbaren Speisung des Volkes mit der Eucharistie in Verbindung gebracht wurde, vielfache Verwendung, bald indem der schwimmende Fisch Brod und Wein trägt, bald indem die Tafel, um welche eine Zahl von Speisenden gelagert, mit Fischen besetzt ist, während Körbe mit Brod umherstehen. Von alttestamentarischen Symbolen ist die wunderbare Quelle des Moses vielfach verwendet und wie es scheint sowohl mit dem mystischen Begriffe des Fisches, wie mit der Taufe in Verbindung gebracht; daneben hauptsächlich das Opfer Isaaks und besonders die Geschichte des Jonas [1]).

Wie sehr die Richtung dieser ersten Christen auf das Symbolische hinzielte, zeigt sich ferner daran, wie die Gestalt des Heilandes behandelt ist. Nicht bloss, wenn er als guter Hirt oder gar als Orpheus erscheint, wo diese freipoetische Auffassung dem Gedanken an historische Treue keinen Raum gab, sondern auch in den mehr historischen Momenten bemerkt man keine Spur des Bestrebens, dieselben Züge des Heilandes festzuhalten. Namentlich finden wir ihn bald jugendlich, ohne Bart, bald bärtig dargestellt, oft auf demselben Sarkophage in beiden Formen. Man hat wohl geglaubt, dies auf eine Regel, auf einen Zeitunterschied oder auf die verschiedenen Bedeutungen des lebenden und des verklärten Erlösers zurückführen zu können, allein alle Versuche dieser Art scheitern, wenigstens für diese Frühzeit der altchristlichen Kunst, bei näherer Vergleichung der Monumente. Man wollte also nur eine Erinnerung an die geistige Bedeutung des Erlösers und war gegen seine äussere historische Erscheinung im Ganzen gleichgültig. Ein wirkliches oder vermeintliches Bildniss Christi kommt daher hier nicht vor [2]), und es ist nicht unwahr-

[1]) Vgl. de Rossi a. a. O. S. 329 ff. Die Zahl Sieben, in welcher die Christen häufig am Abendmahltische gelagert sind, erklärt dieser gründliche Schriftsteller durch die Speisung von sieben Jüngern am See Tiberias nach der Auferstehung (Joh. 21. v. 2), die Zahl der acht neben dem Tische stehenden Brodkörbe aber durch die acht Seligkeiten. Wenn dies richtig, wie denn die auffallenden Zahlen es in der That wahrscheinlich machen, so zeigt sich daran die Neigung zu einer spielenden Deutung, welche dahin führen musste, den einfachen Sinn der Schriftstellen zu verkümmern.

[2]) In den Katakomben findet es sich zunächst im Cömeterium S. Calisti (de Rossi a. a. O. Tab. VI.) und in dem des Pontianus (Arringhi I. 367); aber jenes ist vielleicht aus dem XI., dieses aus dem VIII. oder IX. Jahrh. Im Cömetrium di S. Nereo ed.

scheinlich, dass man selbst bewusster Weise ein solches vermieden hat, um der Versuchung oder dem Vorwurf des Götzendienstes zu entgehen. Wir werden später die Geschichte des Bildnisses Christi ausführlicher im weitern Zusammenhange betrachten. Schon hier ist aber daran zu erinnern, dass die ziemlich ausgebreitete christliche Secte der Doketen dafür hielt, dass der Erlöser auf Erden sich nur eines Scheinleibes bedient habe, und dass diese Ansicht, obgleich von der rechtgläubigen Kirche zurückgewiesen, dennoch auf bedeutende Kirchenlehrer, wie Origines und Clemens von Alexandrien, nicht ohne Einfluss blieb. Mit Vorliebe führte man auch die Stelle des Propheten Jesaias an, in welcher der Messias als klein, hässlich, in Knechtsgestalt erscheinend beschrieben wird, und die Kirchenväter waren nicht abgeneigt, es anzunehmen, dass Christi Gestalt wirklich dieser Prophezeiung entsprochen habe. Sie ziehen daraus die Lehre, dass der Christ nicht an der sinnlichen Schönheit der Dinge hängen, sondern sich zum Innern und Geistigen erheben solle. Bei einer solchen Ansicht musste auch die bildliche Darstellung des Heilandes nothwendig mehr eine symbolische Bedeutung erhalten, und es ist begreiflich, dass man einer vermeintlichen Bildnissähnlichkeit geflissentlich vorzubeugen suchte. Auch die Jungfrau Maria kommt in den Katakomben wiederholt und zwar schon in sehr früher Zeit vor. Im Cömeterium der Priscilla, in einem seinem Style nach wohl dem zweiten Jahrhundert angehörenden Gemälde sieht man eine Frau mit dem Kinde sitzend und neben ihr einen jugendlichen Mann mit entblösstem Oberkörper im Philosophenmantel, der auf sie oder auf einen Stern über ihr hindeutet. Man vermuthet mit Recht, dass hier eine Prophezeiung, etwa des Propheten Jesaias, dargestellt ist. Häufiger und unzweifelhaft erscheint die Jungfrau in Katakombengemälden und auf frühen Sarkophagen mit den Magiern, die aber noch nicht stets in der Dreizahl, sondern einmal vier, einmal nur zwei erscheinen. Auf einigen in den Katakomben gefundenen Glasschalen findet man sie ohne das Kind, stehend in langem Gewande mit betend aufgehobenen Händen, aber durch den beigeschriebenen Namen unzweifelhaft bezeichnet. Man wird indessen daraus nicht folgern dürfen, dass alle die ähnlichen Gestalten, welche in den Wandgemälden der Katakomben sehr oft wiederkehren, auf die Jungfrau zu deuten sind; denn solche Figuren kommen auch mit beigeschriebenen Namen darunter bestatteter Frauen oder in Gemeinschaft

---

Achilleo (daselbst S. 561) scheint es allerdings älter, indessen beruht die Annahme, dass dieses weder mit dem Kreuze noch mit einem andern Zeichen versehene Brustbild den Erlöser darstelle, nur auf einer Aehnlichkeit der Züge mit der typischen Vorstellung, wobei denn den Nachahmungen, welche die Verfasser der Roma subterranea geben, nicht in dem Grade zu trauen ist, um auf diese vereinzelte Ausnahme Gewicht zu legen.

mit betenden Männern vor, wo sie dann also die Frömmigkeit der Familie darstellen sollen, während sie in anderen Fällen eine allgemeinere Bedeutung, etwa die des anhaltenden Gebetes der Gemeinde zu haben scheinen. Aber auch da, wo unzweifelhaft die Jungfrau gemeint ist, ist sie keineswegs bildnissartig, sondern mit freien, breiten Zügen und in allgemeiner Haltung aufgefasst. Madonnenbilder, wo die Jungfrau mit dem Kinde ohne weitere Beziehung thront, finden sich zwar ebenfalls in den Katakomben, aber erst vom fünften Jahrhundert an oder später[1]).

Abgesehen von der Aehnlichkeit scheint übrigens gar keine Scheu vor der bildlichen Darstellung der heiligen Gegenstände in diesen Gemeinden geherrscht zu haben. Diess zeigen nicht bloss die vielen Darstellungen des Heilandes, sondern selbst Gott Vater (der gewöhnlich, bei dem Opfer Abrahams, den Gesetztafeln u. s. w. nur durch die aus den Wolken herausgreifende Hand dargestellt ist) ist einige Male auf den Sarkophagen, ein Mal wo er dem Adam und der Eva nach dem Sündenfalle die Arbeit des Feldes und des Webens zuweist, dann bei dem Opfer des Kain und Abel in ganzer Gestalt als bärtiger Mann gebildet[2]).

Die Zusammenstellung und Anordnung der erwähnten Gegenstände auf den Denkmälern ist eine ziemlich mannigfaltige und freie. Die Sarkophage enthalten gewöhnlich auf ihrer langen Seite mehrere Darstellungen, wenigstens fünf, zuweilen in zwei Reihen übereinander geordnet. Die einzelnen Scenen sind dann meistens durch kleine Säulen getrennt, welche oben gerades Gebälk, Bögen, Giebel oder muschelförmige Höhlungen tragen. In dem mittleren Raume ist häufig der Heiland, entweder lehrend zwischen zwei Jüngern oder in irgend einer Handlung dargestellt. Als Lehrer sitzt er oft auf einem Throne, unter dem dann zuweilen eine männliche bärtige, oder eine weibliche Gestalt, welche mit ihren ausgebreiteten Armen einen schwebenden Schleier hält, hervorsieht[3]). Wahrscheinlich ist dadurch auf Christi

---

[1]) Vgl. de Rossi, Images de la T. S. Vierge, choisies dans les catacombes de Rome. Rome 1863. c. Tab.

[2]) Aringhi I. 427. Auf einem Sarkophage, der vor Kurzem bei der römischen Paulskirche gefunden und jetzt im christlichen Museum des Laterans aufbewahrt ist (Fig. 20), scheint sogar die Trinität im Augenblicke der Erschaffung des Menschen durch drei bärtige und bekleidete Männer dargestellt, der eine sitzend, die beiden andern stehend. Vgl. Martigny Dictionnaire s. v. Sarcophages p. 597. Indessen ist diese Deutung um so weniger zweifellos, als der diesem Sarkophage ungefähr gleichzeitige Paulinus von Nola († 431) bei Gelegenheit eines Gemäldes der Taufe Christi die Trinität vermöge der Stimme Gottes und der Taube dargestellt annimmt. (Tota corruscat Trinitas mysterio. Stat Christus amne, vox Patris coelo tonat et per columbam spiritus sanctus fluat.)

[3]) Auf dem Sarkophage des Junius Bassus und auf einem andern im Lateran, Aringhi I. 277. u. 317.

Verklärung oder Herrschaft hingedeutet, so dass jene Gestalten den Himmel (Uranus) oder die Erde (Terra) in antik allegorischer Weise bezeichnen. Oft aber ist Christus auch stehend gebildet, und dann durch einen Vorhang hinter ihm oder durch grössere Dimension, gewöhnlich aber dadurch ausgezeichnet, dass er auf einem Hügel steht, aus dem die bereits erwähnten vier Quellen fliessen. Neben diesem mittleren Bilde sind auf beiden Seiten andere angebracht, deren Gegenstände ohne Unterschied aus dem alten oder neuen Testamente entlehnt, gewöhnlich keinen innern Zusammenhang haben. Sie sind daher auch immer von einander gesondert, entweder durch Säulen oder Palmen, oder auch wohl durch bedeutungslose Nebenfiguren, gleichsam Zuschauer der dargestellten Ereignisse, oder endlich bloss durch die Anordnung, indem die der einen Handlung oder Gruppe angehörigen Figuren denen der benachbarten den Rücken zukehren. Auf den Sarkophagen des vierten Jahrhunderts ist jene architektonische Scheidung vorherrschend; später liebte man es mehr, die Gruppen und Figuren aneinander zu rücken, um so eine grössere Zahl von Gegenständen aufnehmen zu können. Indessen war auch dies keine feststehende Regel, sondern wechselte nach dem Geschmacke der Besteller oder Verfertiger. Bei einigen Gegenständen ist die Darstellung mehr natürlich und daher auch in grösserer Ausführlichkeit gegeben; so namentlich bei dem Durchgange durch das rothe Meer und in der Geschichte des Jonas die Wellen des Meeres. Dagegen sind in andern Fällen Personificationen nicht verschmäht; so kommt bei der Himmelfahrt des Elias der Flussgott Jordan ganz in heidnischer Weise, als kräftiger Greis mit der Wasserurne vor. Oft sind auch die Gestalten von verschiedener Dimension; die Kranken bei den evangelischen Wundern, die Juden an der Quelle des Moses und ähnliche Nebenfiguren sind kleiner als die Hauptgestalten. Meistens enthalten die Compositionen nur wenige Gestalten und drücken ihren Gegenstand wie mit einer Abbreviatur in typisch hergebrachten Formen aus. So ist Lazarus bei seiner Erweckung stets von Tüchern umwickelt, meistens in der geöffneten Thüre des Grabes stehend, Noah's Arche immer als ein viereckiger Kasten gebildet, die Vermehrung der Brode beständig durch mehrere gefüllte Körbe, die neben Christus am Boden herumstehen, angedeutet; der geheilte Gichtbrüchige trägt immer sein Bett. Auf eine künstlerische Mannigfaltigkeit, auf eine Neuheit der Auffassung war es durchaus nicht abgesehen, man wählte vielmehr die bekanntesten Formen um nicht missverstanden zu werden. Trotz dieser lakonischen Kürze liebte man es aber den Darstellungen einen Hintergrund zu geben, entweder von mancherlei Baulichkeiten, oder von Bäumen, Felsen u. s. w., um so den Ort der Handlung zu bezeichnen.

Gewöhnlich bestehen diese einzelnen Compositionen nur aus drei Figuren,

wenigstens im Vorgrunde, so dass die Hauptperson die Mitte einnimmt. So wird Christus oder Petrus stets von zwei Knechten zum Gefängniss geführt, Daniel steht zwischen zwei Löwen und Löwenwärtern. Auch da wo der Gegenstand nicht eine beliebige Zahl der Nebenpersonen gestattete, ist der Anordnung ein ähnlicher Rhythmus gegeben. So steht Abraham in der Mitte, neben ihm kniet Isaak, hinter welchem ein Knecht steht, auf der andern Seite ist das Opferlamm gezeigt und die Hand Gottes, welche Abrahams aufgehobenes Schwert zurückhält. So nimmt bei dem Sündenfalle der Baum, bei der als die Folge des Sündenfalls eintretenden Anordnung irdischer Arbeit die göttliche Gestalt die Mitte ein, während Adam und Eva zu beiden Seiten stehen[1]. Jede einzelne Darstellung concentrirt sich auf diese Weise und sondert sich von den andern ab. Dabei sind ferner alle Gestalten ganz oder fast ganz in der Vorderansicht gezeigt, der letzte Ueberrest der Profilconstruction des Reliefs ist also verschwunden und es zeigt sich vielmehr eine Anordnung nach einem symmetrisch-malerischen Princip.

Auch in der Art wie die einzelnen Compositionen auf der Fläche des Sarkophags zusammengestellt sind, zeigt sich dieselbe symmetrische Rücksicht. Sie sind immer in ungerader Zahl, das mittlere Bildwerk gewöhnlich etwas breiter und voller, so dass es sich als die Mitte auszeichnet, während die beiden nächsten und dann wieder die beiden entfernteren mit einander correspondiren, und zwar nicht durch ihren Inhalt, der vielmehr dabei gar nicht berücksichtigt zu sein scheint, sondern durch ihre Form, so dass entweder die Anordnung, die Verbindung von sitzenden und stehenden, von vor- oder zurücktretenden Figuren, oder die Erscheinung dieser Figuren selbst, ihre Nacktheit oder Bekleidung und dergleichen ihnen eine gewisse Aehnlichkeit und Verbindung leihet[2].

Ein vorzügliches Beispiel einer solchen Anordnung gewährt ein vor wenigen Jahren in den Fundamenten der Paulskirche bei Rom gefundener, jetzt im christlichen Museum des Laterans bewahrter Sarkophag, wahrscheinlich aus dem fünften Jahrhundert (Fig. 20). Er enthält zwei Reihen von Darstellungen; in der oberen bildet das Medaillon mit den Bildnissen des verstorbenen Ehepaares, von zwei geflügelten Genien gehalten, in der unteren Daniel zwischen zwei Löwen die stark betonte Mitte. Auf den Seiten ist überall dafür gesorgt, dass senkrecht gestaltete Gegenstände einen, und zwar in beiden Reihen gleichartigen Abschluss geben. Auf der

---

[1]) S. Beispiele auf dem Sarkophage des Junius Bassus, Aringhi I. 277. Aginc. Sc. t. 6. n. 5. und auf dem nebenstehend abgebildeten.

[2]) Beispiele bei Aringhi in grosser Zahl. Vergl. auch den Sarkophag im Museum zu Arles (de Caumont, cours d'Antiqu. Partie 6. p. 204 und pl. 94).

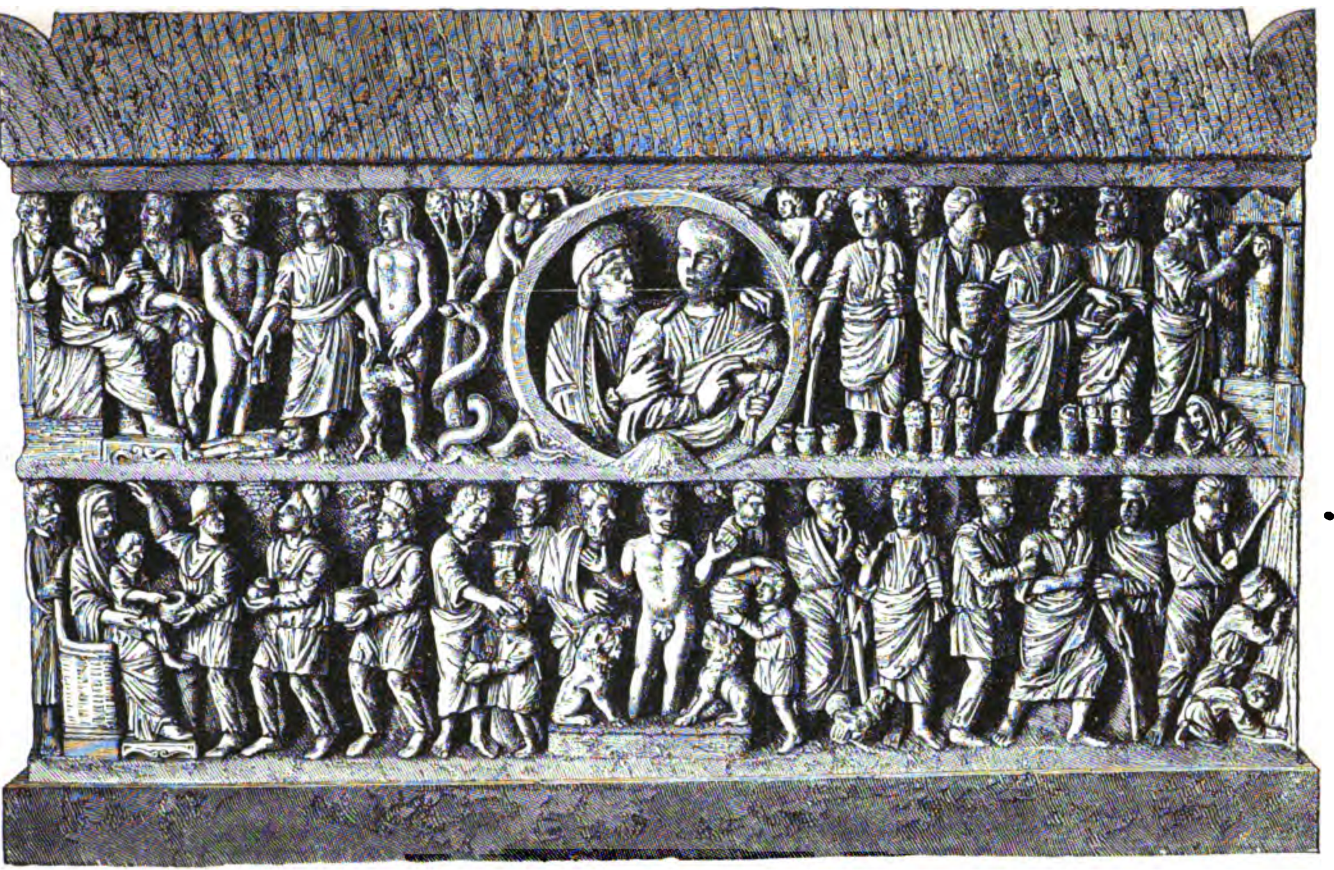


Fig. 20. Sarkophag aus dem christlichen Museum des Lateran.

einen Seite sind es Throne mit hoher Lehne und einer dahinterstehenden, gleichsam sie schützenden Figur, auf der andern noch festere Begrenzungen, oben das tempelartige Grab des Lazarus, unten der Fels, aus dem das durch den Stab Moses hervorgerufene Wasser die Israeliten tränkt. Auch die Wahl und Anordnung der Gegenstände ist äusserst merkwürdig. In der obersten Reihe ganz vorn (von der Linken zur Rechten des Beschauers) eine Darstellung, die sich auf keinem andern Sarkophage wiederfindet. Man sieht drei gleichgebildete, bärtige, mit der Toga bekleidete Männer. Der eine hinter dem Sessel, der zweite auf demselben sitzend, mit lehrhaft oder gebieterisch aufgehobener rechter Hand, der dritte endlich einer kleinen nackten Gestalt, die neben einer am Boden ausgestreckt liegenden steht, die Hand auflegend. Wie es scheint ist darin die Trinität und zwar bei der Erschaffung der Eva dargestellt; Gott Vater von seinem Throne das gebietende Wort aussprechend, die zweite Person der Gottheit durch Handauflegung die aus der Rippe Adams gebildete Eva belebend, der heilige Geist nur beistehend[1]. Daneben dann ein anderer Moment der Genesis. Gott, nunmehr merkwürdiger Weise nicht mehr in der bärtigen, sondern in der jugendlichen Gestalt Christi, also als Logos, als das Wort, das im Anfange war, dargestellt, übergiebt der Eva das Lamm, dessen Wolle sie spinnen soll, dem Adam Aehren, den Gegenstand der mühsamen Arbeit, der Folge des Sündenfalls, welcher dann neben der Eva durch den von der Schlange umwundenen Baum angedeutet ist. Jenseits des Medaillons befinden wir uns ganz in der evangelischen Geschichte; das Wunder der Hochzeit zu Kana, die Vermehrung des Brodes, die Erweckung des Lazarus. In der unteren Reihe die Anbetung der Könige mit den Geschenke bringenden, in phrygischer Tracht auftretenden Magiern[2], und die Heilung des Blinden, der zum Unterschiede von den heiligen Gestalten knabenhaft klein ist. Darauf als energisches Mittelbild Daniel zwischen zwei symmetrisch gestellten Löwen, nebst einem Propheten und einer knabenhaften Gestalt, welche ihm die gottgespendete Speise reicht. Dann die Verleugnung Petri, durch den Hahn bezeichnet, darauf seine Gefangennehmung, und endlich Moses mit der wunderbaren Quelle. Betrachtet man die obere Reihe allein, so könnte man glauben, einen bestimmten Plan zu entdecken. Auf der einen Seite altes, auf der andern neues Testament; dort die Verleihung des natürlichen Lebens, das durch

---

[1]) So de Rossi im Bulletino di Archeologia cristiana, 1865, Nr. 9., und Martigny Dictionnaire s. v. Sarcophage und Trinité. Die Deutung ist, wenn auch nicht zweifellos, doch die wahrscheinlichste. Vgl. oben S. 88. Anm. 2.

[2]) Die hinter dem Sessel der Jungfrau stehende, allerdings der hinter dem Throne Gottes stehenden sehr ähnliche Gestalt erklärt de Rossi a. a. O. für den heil. Geist, während der P. Garucci sie einfacher und wahrscheinlicher für Joseph hält.

den Sündenfall dem Tode und der schweren Arbeit unterworfen wird; hier die wunderbare Speisung durch Wein und Brod und die Wiedererweckung vom Tode. Für die untere Reihe dagegen wird es schwer sein, den leitenden Gedanken nachzuweisen. Altes und neues Testament wechselt ohne ersichtliche innere Beziehungen; es scheint blos darauf angekommen zu sein, beliebte und bedeutungsvolle Wunder zu häufen und in eine äussere Ordnung zu bringen.

Neben diesen reichhaltiger geschmückten Sarkophagen kommen dann auch solche von einfacherem Gedankeninhalte vor; ganz unverzierte, oder solche, welche bloss mit gewundenen Cannelluren geschmückt sind, und dazwischen das Monogramm Christi oder auf den Ecken einzelne Figuren haben. So auf beiden Seiten wiederholt einmal die Gestalt des guten Hirten ein andres Mal Genien mit Fruchtkörben. Auch unter den reicher geschmückten sind manche einfacheren Gedankeninhalts, indem sie etwa bloss den beliebten symbolischen Gegenstand der Weinlese zeigen. Nicht selten ist die ganze Langseite oder auch wohl der ganze Sarkophag nur mit der Darstellung des Heilandes und seiner Jünger geschmückt. Auch dann aber ist die symmetrische Anordnung vollständigst durchgeführt, so dass der Heiland in der Mitte auf einem Hügel erhöht steht, während die Apostel unter Bögen gruppirt sind. Einige Male finden sich auf jeder Seite des Erlösers zwölf Jünger, wo dann die Gruppen an den Seitenflächen und der Rückwand fortgesetzt sind; auf der einen Seite und zwar auf der zu welcher sein Gesicht geneigt ist, sind dann auch diese Jünger zu ihm hingewendet und halten sämmtlich die Rechte empor, wie im Eifer der Erwiederung; auf der andern blicken sie entschiedener nach vorn, während bei jedem Paare der eine die Rechte predigend aufwärts hält, der zweite sie auf die Schriftrolle legt. Es scheint, dass man hierdurch die Jünger, welche beim Leben des Herrn sein Antlitz schauten, von denen unterscheiden wollte, welche nach seinem Tode mit dem Evangelium in der Hand die Völker belehrten. Auch bei dieser Beziehung ist aber die symmetrische Anordnung unverkennbar.

Die Zahl der auf uns gekommenen altchristlichen Sarkophagen ist ziemlich gross. Rom bietet die vorzüglichsten Beispiele; ausser der umfassenden Sammlung im christlichen Museum des Laterans, mehrere sehr schöne in den Grotten der Peterskirche, und zahlreiche andere in den Kirchen und im Privatbesitz zerstreut. Unter den frühesten und berühmtesten Roms sind zwei, welche ein bestimmtes Datum haben, indem sie bekannten vornehmen Römern angehören, beide noch aus dem vierten Jahrhundert, der eine der des Junius Bassus († 359), der andere der des Anicius Probus († 395)[1],

[1]) Aringhi I. 277, 281. Kleine Abbildungen bei Agincourt Sc. Taf. 6. Der Sarkophag des Anicius Probus, im Werthe jenem andern bedeutend nachstehend, steht

jener in den Grotten, dieser in einer Seitenkapelle der Peterskirche. Der erste enthält einzelne Hergänge zwischen Säulen und ist noch von sehr guter Arbeit, der andere giebt die Darstellung Christi und der Apostel in ganzer Höhe des Sarkophags. Ausserhalb Roms findet man einzelne solche Sarkophage in vielen Städten Italiens; in Ravenna (S. Apollinare in Classe und S. Vitale) in Mailand (S. Ambrogio), in Neapel, Ancona u. s. f. Ein sehr interessanter Sarkophag mit einer ungewöhnlich ausgeführten Darstellung des Durchganges durch das rothe Meer befindet sich in der Franziskanerkirche zu Spalato in Dalmatien[1]. Auch das südliche Frankreich ist reich daran und enthält mehrere sehr bemerkenswerthe in den Museen von Arles, Lyon, Marseille und Aix. Technik und Gegenstände sind hier den italienischen sehr ähnlich, indessen finden sich doch provincielle Abweichungen in der Wahl der Stoffe[2]. Der künstlerische Werth der Ausführung ist, wenigstens bei den obenerwähnten und andern bessern und frühern Sarkophagen, nicht geringer als bei den heidnischen und weltlichen Sculpturen dieser Zeit. Die Gewandung sowohl als das Nackte sind verständig und nicht ohne Geschmack gearbeitet; in den Köpfen und noch mehr in den Bewegungen erkennt man häufig das mehr oder weniger gelungene Bestreben, den Ausdruck der momentanen Stimmung zu erreichen. Namentlich ist der Ausdruck der Innigkeit, des Flehens, der Demuth, oder der strenge Ernst der Lehrenden ganz sprechend. Dagegen fehlt es freilich an einer tiefern Durchführung des Individuellen, die Formen der Körper und Gesichtszüge sind sich durchweg gleich, selbst bei den Aposteln und Jüngern ist kein irgend bemerklicher Unterschied angedeutet, und die Bildnisse der Verstorbenen, wo sie vorkommen, sind unbestimmt und ohne Spur von Porträtähnlichkeit. Noch weniger dürfen wir Kraft und bedeutsame Formen hier suchen, der Ausdruck ist vielmehr eher matt. Aber da weder die Gegenstände einen Aufwand von Kraft erforderten, noch der Geist, welcher aus der ganzen Anordnung und Zusammenstellung spricht, sich damit vertragen hätte, so ist dieser Mangel nicht eben störend.

Von freistehenden Statuen christlicher Gestalten sind nur sehr wenige Beispiele erhalten, obschon es nicht an Nachrichten fehlt, dass solche schon in constantinischer Zeit zuweilen errichtet wurden. So erzählt

---

in der Capella della Pietà der Peterskirche, in derselben, welche die herrliche Gruppe des Michelangelo enthält.

[1]) Vgl. Eitelberger im Jahrb. der k. k. Centralcommission Band V. Wien 1861. Taf. XVIII. S. 252.

[2]) Einige dieser französischen Sarkophage sind bei Millin, Voyage dans les départements du Midi de la France (Paris 1807—11) abgebildet. Nähere Nachrichten und einige Bemerkungen über das Gegenständliche giebt Martigny, Dictionnaire S. 594.

Eusebius von einer Statue zu Paneas oder Caesarea Philippi, die das blutflüssige Weib zum Danke ihrer Heilung Christo errichtet habe[1]. Eine eherne Christusstatue liess Constantin in der Chalke zu Constantinopel aufstellen[2] und ebendaselbst schmückte er einen Brunnen mit der Bildsäule des guten Hirten[3]. Unter den noch vorhandenen Statuen, welche dieser früheren Zeit angehören dürften, ist eine der besten die freilich sehr ergänzte des heil. Hippolyt, in den Katakomben vom S. Lorenzo gefunden, jetzt im Museum des Lateran; der sitzende Heilige erinnert noch ganz an die Gestalten antiker Dichter oder Redner. Bekannter ist die ebenfalls thronende Erzstatue des heil. Petrus, der, die rechte Hand zum Segnen aufgehoben, in der linken die Schlüssel haltend, dargestellt ist. Auch sie unterscheidet sich in künstlerischer Beziehung von den bessern Arbeiten der spätern Römerzeit so wenig, dass man geneigt gewesen ist, den Körper für eine vorchristliche Arbeit zu halten, der nur der Kopf des Heiligen aufgesetzt sei, was indessen durch die Uebereinstimmung des Ganzen widerlegt wird. Der griechischen Inschrift zufolge, welche sich ehemals auf ihrer Basis befand, darf man vermuthen, dass sie ein Geschenk sei, das ein byzantinischer Kaiser oder Grosser im fünften Jahrhundert der Peterskirche, in der sie sich noch jetzt befindet, gemacht habe[4]. Ausserdem sind noch zwei kleine Marmorstatuetteu des guten Hirten zu nennen, beide früher in der vaticanischen Bibliothek, jetzt im christlichen Museum des Lateran, von denen die eine frühen Ursprungs zu sein scheint, und sehr anmuthig ist.

Sehr ausgezeichnete Sculpturen finden sich dann unter den, freilich der Mehrzahl nach ziemlich handwerklich gemachten Elfenbeinschnitzereien. Zu den ältesten und jedenfalls zu den schönsten derselben gehört ein cylindrisches Gefäss im Berliner Museum, eine sogenannte Pyxis, deren man sich in einer gewissen Periode zur Aufbewahrung der Hostien bediente. Das Relief auf derselben zeigt (Fig. 21) auf der einen Seite Christus, der zwischen den Aposteln lehrend sitzt, auf der andern das Opfer Abraham's, beide Darstellungen noch in wahrhaft klassischer Form, so dass man sie einer sehr frühen Zeit, gewiss schon dem dritten Jahrhundert zuschreiben kann[5]. Christus erscheint hier, wie auf den meisten Bildwerken dieser frühen Zeit, jugendlich und unbärtig, zugleich aber in Zügen und Geberden so schön und lebendig[6],

---

[1]) Eusebius, Hist. eccl. VII, 18.

[2]) Codinus, de aedif: Constantinop. ed Bonn. p. 77.

[3]) Eusebius, Vita Const. III, 48.

[4]) Platner in d. Beschr. Roms II. 99. 176.

[5]) Vgl. Kugler kl. Schr. II. S. 327 und dessen Handbuch 4. Aufl. I. S. 204, wo sich auch eine Abbildung der den Abraham darstellenden Seite findet.

[6]) Leider ist die schwierige Aufgabe der trotz einer gewissen Unbestimmtheit der

dass man hier so deutlich wie auf keinem andern, altchristlichen Monumente den Gedanken versteht, welcher dieser Auffassung des Heilandes zum Grunde lag und sie dieser so tief erregten Zeit so werth machte. Es ist eine völlig freie Erfindung, keinesweges eine Reminiscenz an irgend eine Gestalt der



Fig. 21. Elfenbeingefäss des Berliner Museums.

heidnischen Kunst. Aber ein Ueberrest antiker Poesie hat dabei mitgewirkt; die griechisch-römische Welt konnte sich die Persönlichkeit, von der eine so wunderbare Umgestaltung aller Begriffe, die Errettung von dem sittlichen und geistigen Tode ausgegangen war, nicht anders als in göttergleicher Gestalt, in ewiger Jugend und Schönheit vorstellen. Und so erscheint er hier, der Götterjüngling, der mit seinem mächtigen Worte die

---

Formen noch bestehenden Schönheit des Originals gerecht zu werden, in der nebenstehenden Abbildung nur sehr unvollkommen gelungen.

Apostel so begeistert, wie es ihre lebendigen Bewegungen und Mienen deutlich erkennen lassen. Ebenfalls von trefflicher Arbeit und aus derselben Zeit ist dann eine Elfenbeintafel in der Sakristei des Domes zu Salerno mit der Geschichte des Ananias und der Saphira[1]), die in höchst dramatischer Weise wiedergegeben ist.

Die Gemälde der Katakomben verrathen noch sehr deutlich ihren Ursprung aus den heidnischen Wandmalereien. Sie bestehen aus einzelnen Bildern in angemessenen Einfassungen, welche durch Arabesken oder Linien mit einander zu einem Ganzen verbunden sind. Da die senkrechten Wände der ohnehin finstern Gänge von Leichenbehältern durchschnitten



Fig. 22. Deckengemälde in den Katakomben.

wurden, so gewährten nur die Arcosolien und besonders die Decke der kapellenartigen Gemächer günstige Stellen für grössere Malereien. Die Anordnung schliesst sich bei jenen der Form des Bogens an und ist bei dieser ziemlich gleichbleibend die eines Kreises, in dessen Mitte sich ein Bild,

[1]) Eine kleine Abbildung in Lübke, Grundriss d. K.-Gesch. 3. Aufl. S. 234.

wiederum in kreisförmiger oder auch in acht- oder viereckiger Einfassung, befindet, während ringsumher vier oder acht kleinere Bilder in halbkreisförmiger oder dem Viereck sich nähernder Einfassung stehen. Die Zwischenräume sind dann durch geometrische Linien oder durch Blumen, Fruchtkörbe, Vasen mit Flammen, Bäume, Lämmer, Delphine, Genien und ähnliche theils symbolisch zu deutende, theils bloss decorative Malereien ausgefüllt. Auch geflügelte Rosse, selbst Victorien und Triumphwagen kommen vor. Für den mittlern Kreis ist überwiegend oft die Darstellung des guten Hirten gewählt; als Nebenbilder finden sich vorzugsweise häufig die Momente aus der Geschichte des Jonas, manchmal mehrere derselben, manchmal nur einer neben andern Darstellungen. Andere hier vorzugsweise gewählte Gegenstände sind die Erweckung des Lazarus, Moses mit der Quelle oder den Gesetztafeln, Noah in der Arche, Daniel zwischen den Löwen. Auch die Heilung des Lahmen oder Blinden, der Sündenfall, die Vermehrung der Brodte kommen häufig vor. Oft enthalten auch die Nebenfelder statt bestimmter symbolischer Gegenstände, bloss die schon oben erwähnten Gestalten betender Männer oder Frauen in langen Gewändern mit aufgehobenen Händen. Alles ist mit so wenigen Figuren wie möglich dargestellt, sparsamer als auf den Sarkophagen. Bei der Brodvermehrung z. B. sehen wir den Herrn bloss zwischen Brodkörben stehen, ohne dass, wie es auf den Sarkophagen gewöhnlich, das Volk angedeutet ist. Bei den Deckenbildern liegt dabei ohne Zweifel das Gefühl zum Grunde, dass sie möglichst leicht gehalten werden müssen. Aber auch bei den Wandgemälden historischen Inhalts herrscht meistens dieselbe lakonische Kürze, die allerdings der antiken Praxis angehörte und der Richtung auf das Symbolische und Bedeutsame in diesen christlichen Gemeinden entsprach. Dabei aber ist der Charakter dieser Grabgemälde keineswegs ein finsterer, vielmehr scheint etwas Heiteres und Freundliches gesucht zu sein, ähnlich wie an den heidnischen Gräbern. Besonders zeigt sich dies in der Darstellung des guten Hirten oder des Orpheus, die oft ausgedehnt, mit grösserer Zahl von Thieren, mit Hügeln und Bäumen ausgestattet ist, oder in der der Weinlese, die auch hier mit Vorliebe und weit über das symbolische Bedürfniss hinaus ausgeführt ist, selbst da wo sie sich an historische Darstellungen anschliesst (Fig. 23). Zuweilen findet sich sogar der gute Hirt nicht von Gegenständen bestimmter religiöser Symbolik, sondern von den vier Jahreszeiten umgeben, welche durch Männer in Beschäftigungen, wie sie denselben entsprechen, unverkennbar angedeutet sind. Auf Bildern dieser Art sehen wir wieder das malerische Princip deutlicher hervortreten, während bei den meisten anderen der decorative Charakter, den sie mit der römischen Wandmalerei gemein haben, es selbst nicht in dem Grade wie auf den Sarkophagen aufkommen lässt.

Ausser diesen grösseren öffentlichen Kunstwerken besitzen wir eine ziemliche Anzahl kleinerer, welche für den Privatbesitz und den frommen Luxus gefertigt worden. Namentlich finden sich in Rom verhältnissmässig

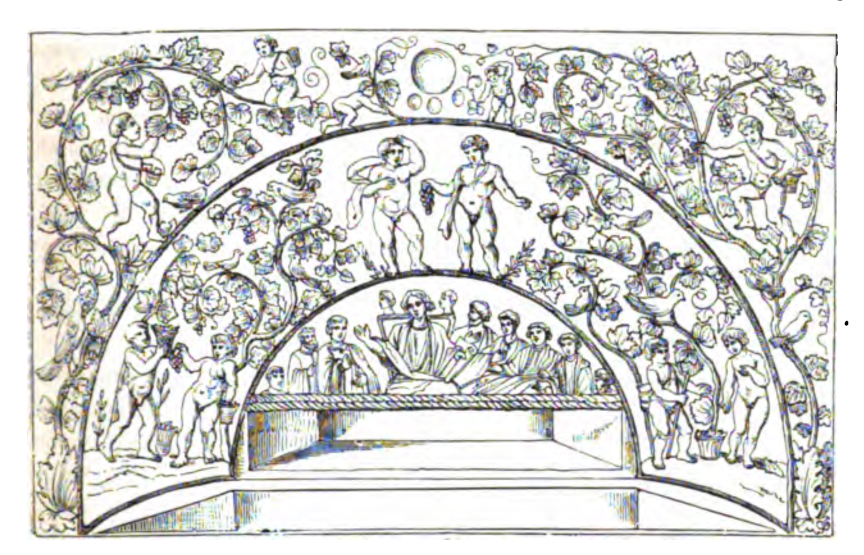


Fig. 23. Wandmalerei aus den Katakomben.

oft Brustbilder der Apostelfürsten Petrus und Paulus, immer beide vereint und gewöhnlich mit Namensbeischriften. Ausser in kleinen Erzmedaillons hat man diese Bildnisse in einer Anzahl von Fällen in Glasschalen ziemlich künstlicher Arbeit, in Gold und meistens auf blauem Grunde gefunden. Da der Erhaltung derselben nicht bloss die Zerbrechlichkeit des Materials überhaupt, sondern auch der Umstand hinderlich war, dass man sie, wie deutliche Spuren anzeigen, absichtlich zerstörte, um die Goldplättchen herauszunehmen, so darf man annehmen, dass sie sehr häufig, und, da sie nur in Rom vorkommen, dass sie ein Gegenstand römischer Industrie gewesen seien. Wahrscheinlich dienten sie als Festgeschenk an dem Tage dieser Heiligen oder auch zum Gebrauche bei den an diesem Tage üblichen Mahlzeiten, deren Ueppigkeit zuweilen von den Kirchenvätern gerügt wird. Eusebius versichert, dass ächte Bildnisse dieser Apostel, von bekehrten Heiden gefertigt, auf seine Zeit gekommen[1]), und dies ist bei der grossen Verehrung, die sie schon bei ihrem Leben in Rom genossen, wenigstens sehr wohl denkbar. Jedenfalls aber bildete sich bei der häufigen Wiederholung ihrer Bildnisse ein ziemlich fester Typus; Petrus erscheint mit rundem, starkem Gesichte und dichten Locken; Paulus mit edlen, mehr

[1]) Eusebius, Hist. Eccl. VII, 18.

länglichen Zügen, kahler Platte und langem, fliessendem Barte. Allerdings kommen auch einzelne Abweichungen vor, die nicht bloss von der Ungeschicklichkeit der Arbeiter herzurühren scheinen; indessen erhielt sich dieser Typus und ging von Rom auf die ganze Christenheit über.[1])

Ueberblicken wir diese verschiedenartigen Darstellungen christlicher Gegenstände, so erkennen wir, wie in den gleichzeitigen weltlichen Arbeiten, die Sicherheit plastischer und malerischer Technik, die sich besonders in der Anordnung und im Gebrauche künstlerischer Ausdrucksmittel zeigt, während dagegen die Ausführung mit wenigen Ausnahmen eine sehr anspruchslose, ja oft handwerkliche ist. Um so wichtiger ist es für uns, die geistige Richtung, die sich darin so entschieden und so gleichmässig ausspricht, näher zu betrachten.

Die Kunstrichtung einer Zeit oder eines Volkes hängt sehr wesentlich von dem Gesichtspunkte ab, unter welchem die Natur erscheint. Eine überwiegend geistige Richtung wird den Blick von der Natur abziehen und daher die bildenden Künste entweder gar nicht aufkommen lassen oder sie doch nur als gleichgültige sinnliche Zierde aus der Fremde aufnehmen und dulden. Eine Denkungsweise dagegen, welche in der Natur die grosse Erhalterin der Dinge und mithin göttliches Leben voraussetzt, wendet sich ihren Erscheinungen mit Liebe zu und braucht sie als Mittel der Darstellung, welche dann sofort eine künstlerische wird. Je nachdem nun aber das göttliche Leben in der Natur als ein freies, geistiges, dem Menschen ähnliches, oder als ein fremdartiges, dunkles, gebieterisches Wesen anderer Art betrachtet wird, gestaltet sich auch die Kunst frei und belebt, oder starr und finster. Da ist es nun sehr bemerkenswerth, wie diese frühen christlichen Gemeinden, obgleich ihr Streben auf das Jenseits gerichtet war, weder zu einer jüdischen Verbannung des Bildes noch zu einer trüben Auffassung der Natur sich hinneigten. Selbst die Kirchenlehrer, vermöge ihrer Stellung begreiflicherweise strenger als die andern Christen, verwarfen doch nur scheinbar jedes Bild. Sie gaben sofort wenigstens die Erlaubniss zu Symbolen, sie fanden selbst eine fromme Freude in der Deutung einzelner Gegenstände auf Christus und auf christliche Hoffnungen und Eigenschaften. Und damit war sehr viel gegeben, nun durfte der Blick schon freundlich auf den Erscheinungen der Natur ruhen, weil er in ihnen Gleichnisse der höchsten geistigen Güter fand.

---

[1]) Vgl. über christliche Gläser überhaupt P. Raffaelle Garucci, vetri cimiteriali (mit Abbildungen) 2 ediz. Ueber die vorstehend erwähnten Bildnisse der Apostelfürsten de Rossi, Bulletino 1864. Nr. 2. Vgl. ebendas. Nr. 12 die Nachrichten über eine merkwürdige Glasschale mit anderen christlichen Darstellungen aber in derselben Technik, welche neuerlich in Cöln gefunden wurde.

Die Zahl dieser Symbole musste bald gewaltig wachsen. Der Sinn, der von einem Gegenstande erfüllt ist, wird durch alles daran erinnert, jedes ruft ihm eine Eigenschaft, eine Beziehung daran ins Gedächtniss. Das Wohlgefallen an diesem symbolischen Liebesspiel erregt die Phantasie; die ganze Natur löst sich also in einen heitern Wechsel von Symbolen auf. Es entsteht auf diese Weise bildlich etwas Aehnliches, wie es poetisch in den Dichtungen der Juden gewesen war, ein Wechsel von Metaphern, der freilich für die Poesie geeigneter ist, als für die bildende Kunst.

Diese symbolische Richtung blieb aber hier nicht bloss bei einzelnen Naturgegenständen stehen, sondern verband sich auch mit der Vorstellung des Historischen. War es gefährlich, das Bild Christi in seinem irdischen Zustande mit zu grosser Liebe zu betrachten, weil die Verehrung, welche dem Ewigen gebührt, allzuleicht dem Sichtbaren und Vergänglichen gezollt werden konnte, so war es doch auch wieder unvermeidlich, dass die Phantasie sich diese Scenen mehr oder weniger ausmalte und nach deutlicherer Darstellung strebte. Daher entstand für diese höhern historischen Gegenstände unbewusster Weise etwas Aehnliches, wie für die einzelnen sinnlichen Dinge; man gewöhnte sich, die einzelnen Momente geschichtlicher Hergänge symbolisch zu betrachten. Die Vergangenheit wurde eine Fundgrube von Gleichnissen, wie die Gegenwart von Metaphern.

Auf diese Weise stand man aber von der heidnischen Naturbetrachtung noch nicht gar ferne. Auch bei den Griechen war die Phantasie geübt, die Natur stets in Einzelheiten aufzulösen, jeder Erscheinung eine menschenähnliche Gestalt zu verleihen, jede Gestalt wieder in Erscheinungen aufgehen zu lassen. Auch bei ihnen hatte also das Naturbild etwas Flüssiges, Wandelbares, ähnlich dem Symbol, das nur herbeigerufen wird, um einen Gedanken anzuregen, und ihm zu weichen. Diese anfangs unsicheren Gestalten, in der Blüthezeit der antiken Kunst fixirt und individuell ausgebildet, wurden in den spätern Jahrhunderten religiöser Sehnsucht und mystischer Deutungen wieder flüchtig und allgemein, und die Natur galt in ähnlicher Weise wie in dieser christlichen Symbolik, nur als ein Scheinbild, hinter welchem Anderes gesucht wird. Nur war es bei diesen Heiden in noch viel höherem Grade flüchtig. Denn bei den Christen, namentlich wenn sie die historischen Gegenstände ihrer heiligen Geschichte darstellten, mischte sich ein Geist der Ehrfurcht und Liebe ein, der unwillkürlich ihren Gebilden mehr Wärme und Leben gab.

Auf dieser Aehnlichkeit der Stimmung beruhte es denn, dass jene christlichen Bildner die Formen der römischen Kunst nicht bloss aus Gedankenlosigkeit beibehielten, sondern auch mit Neigung und Wohlgefallen anwendeten. Beruhigt und friedlich gefielen sie sich in diesem nicht bloss frommen, sondern auch heitern Spiele mit den natürlichen Gebilden, und

es ist ein schönes Zeugniss ihres festen Sinnes, dass auch die Nähe der Gräber diese Heiterkeit nicht trübte.

Auf der Verschiedenheit der christlichen Weltansicht von der heidnischen beruhen dagegen die Vorzüge der christlichen Werke vor den gleichzeitigen heidnischen. Unter diesen ist vor Allem wichtig, dass die architektonische Grundlage der Kunst eine neue wird. Wir sahen schon, wie in der Baukunst die perspectivische Gestalt der Basilika sich deutlicher zeigt; ebenso ist es in der Plastik. Jene Halbheit des römischen Reliefs, welche die einfache Strenge des Profilstyls nicht mehr festhalten kann, aber auch noch kein anderes Princip der Anordnung findet, ist auf den christlichen Sarkophagen verschwunden. Wir sehen hier die Flächen nach symmetrischen Rücksichten eingetheilt, die Mitte als solche, die Seitenfelder als einander entsprechend bezeichnet. Und ebenso tritt in der Anordnung der einzelnen Darstellungen die Hauptfigur als mittlere hervor, der sich die Nebenfiguren, seitwärts zurückgestellt, unterordnen. Das perspectivisch-malerische Princip, das wir später in der christlichen Kunst stets vorherrschend finden werden, das erst nach einer Reihe von Jahrhunderten seine volle Ausbildung erhält, hat hier schon jenes plastische der Profilstellung überwunden.

Es versteht sich, dass dies nicht aus künstlerischer Ueberlegung hervorging. Dieser Zeit, die mit ganz anderen Dingen beschäftigt war, blieb jenes künstlerische Selbstgefühl, das sich in neuen Formen gefällt und sie mit Neigung ausbildet, völlig fremd. Es war eine unbemerkte Wirkung des christlichen Geistes; schon die Gegenstände der Darstellung brachten es zum Theil mit sich. Die heidnische Mythe gab überall äussere Hergänge, kräftiges Handeln, körperliche Beziehungen, Kämpfe, Festzüge, Trabantengefolge der Götter, alles Gegenstände, für welche die Form des Fortschreitens die natürliche war. Das Leben des Heilandes bot dagegen nur stille Momente einer geistigen Einwirkung, in denen Christus den nothwendigen Mittelpunkt bildete. Die Stellung des Lehrenden unter seinen Jüngern, des Wunderthäters unter dem Volke, des Heilenden unter den Hülfsbedürftigen gaben den Typus der Anordnung an. Der Sanfte, der Leidende, konnte nicht bewegt, nicht schreitend, sondern nur stehend oder sitzend dargestellt werden. Ihn, der unter seiner Gemeinde immer gegenwärtig war, konnte man sich nicht gleichgültig vorübergehend denken, sein Antlitz musste dem des Beschauers entgegengerichtet sein. Die Darstellung in der Vorderansicht entstand daher ganz von selbst. Sei es nun, dass man die ganze Fläche des Bildwerks verwandte, um Christus vor der Schaar der Apostel und Jünger zu zeigen, oder dass man ihn nur zwischen zwei Jüngern in das Mittelbild stellte und andere Gegenstände daran anreihete, immer war hier schon die Form gegeben, nach welcher sich die

Gruppirung der übrigen Bilder richten musste, wenn sie auch, wie namentlich die meisten alttestamentarischen, mehr in äusseren Handlungen bestanden. Auch unter diesen aber waren mehrere, welche, wenigstens bei christlicher Gesinnung, von selbst eine ähnliche Anordnung nöthig machten. Schon bei der Darstellung des Sündenfalls erhielt der Baum seine Stellung am Natürlichsten zwischen den beiden ersten Aeltern; eine Dreizahl und damit die Aufforderung zu einer in der Mitte zusammentreffenden Beziehung war gegeben. Und wie hätte man sich nun gar die, welche die Hülfe des Herrn anrufen, den Daniel in der Löwengrube, die Männer im feurigen Ofen anders vorstellen können, als in der Haltung des Gebets, so wie man sich zu Gott wendet, mit aufgehobenen Händen, mit voller Brust? Um so mehr mussten dann die wenigen Momente, bei denen die Handlung eine mehr äusserliche ist, wie etwa bei der Hervorrufung der Quelle des Moses, sich jener vorherrschenden Regel fügen.

Auch die symbolische Richtung diente dazu die Anwendung dieses Princips zu erleichtern oder zu befördern. Denn da der Moment nur wegen seiner Hindeutung auf christliche Gedanken gewählt war, so war es nicht angemessen, ihn ausführlich und mit allen Nebenbeziehungen auszubilden. Man stellte ihn lieber concentrirt dar und verband ihn mit andern Momenten ähnlicher Bedeutsamkeit, wo dann das Bedürfniss, jeden als für sich abgeschlossen zu zeigen, wieder zu einer Construction nach der Mitte hinleitete.

Bei den Wandgemälden tritt dies Princip weniger hervor. Das leichtere Material begünstigte die Flüchtigkeit der symbolisirenden Richtung; die Breite des Raums machte concentrirte Auffassungen entbehrlich, das Erforderniss linearer und arabeskenartiger Ausstattung unterhielt eine engere Verbindung mit den Formen der heidnischen Kunst. Die heitere Erscheinung dieser Malereien blieb mehr auf dem Standpunkte des antiken Naturgefühls. Bei einzelnen Gegenständen, bei dem guten Hirten und Orpheus, regte sich zwar ein Gedanke von landschaftlicher Behandlung, aber doch nur in der spielenden Weise der römischen Wandgemälde. Bei anderen, z. B. bei den oft wiederkehrenden betenden Gestalten wurde die Vorderansicht beibehalten. Aber im Ganzen war auch der Umstand, dass diese Gemälde meist an der Decke der Gemächer angebracht wurden, wo dann die einzelnen Bilder wie Radien eines Kreises erschienen, einer perspectivischen Gruppirung ungünstig.

Eine künstlerische Begeisterung, welche die Form bis ins Einzelne durchdringen und beleben konnte, ein entschiedenes Gefühl für vollendete, ausgebildete Individualität fehlt freilich diesen christlichen Bildwerken ganz, und die Weihe höherer Kunst ruht daher auf ihnen nicht. Sie theilen diesen Mangel mit den heidnischen Werken der spätrömischen Zeit. Aber

aus mehreren Gründen ist es bei ihnen weniger störend. Zunächst weil die Prätention äusserlichen Prunks, welche auf jenen schwerfällig lastet, hier fortfällt, und dann weil das, was dort bloss mangelhaft ist, hier eine positive Bedeutung erhält. Die heroische Kraft und die selbstständige Vollendung des Individuellen würde der christlichen Demuth und Hingebung nicht entsprochen haben, selbst bei Christus nicht. Die Einförmigkeit der Gesichter und Körper giebt daher den Ausdruck der sanften Gesinnung, in welcher eben alles Eigene verschwunden, nur das Gemeinsame gesucht ist. Der Charakter der Ruhe und Zuversicht, der Ausdruck des Ernstes und der Milde, endlich sogar die Wärme und Innigkeit des Gefühls sprechen uns daher ungeachtet aller Unvollkommenheiten des Einzelnen auf eine wohlthätige Weise an, und unterscheiden diese christlichen Werke sehr merklich von der Leere der gleichzeitigen heidnischen. Eben so wie das architektonische und malerische Princip zeigt daher auch schon der Ausdruck eine Andeutung von dem, wonach später die christliche Kunst strebte.

Es ist sehr lehrreich, dass eine für höhere Kunst eigentlich abgestorbene Zeit schon die Elemente erzeugt, die in späteren Jahrhunderten der Bildung und Blüthe christlicher Völker sich erst entwickeln sollten. Nicht ein bewusstes Streben, nicht das absichtsvolle Suchen nach neuen anregenden Gebilden, nicht die Begeisterung eines hochbegabten Künstlers erzeugt die neue Form; sie entsteht von selbst, ein höheres Gesetz leitet die Hand des anspruchslosen, unbeholfenen Arbeiters. Noch ist indessen dieses neue Gesetz nicht durchgedrungen, nicht verarbeitet; die Kunst geht noch in dem verbrauchten römischen Kleide. Nur eine leise Bewegung, ein vorüberfliegender Zug der Mienen giebt uns die innere Veränderung kund. Es ist ein milder freundlicher Zug, der, weil wir ihn auf dem Antlitz der sterbenden Kunst des Alterthums wahrnehmen, etwas Wehmüthiges enthält, der aber uns wie ein liebevoller Scheideblick auf künftiges Wiedersehen vorbereitet.

Wir erkennen hier auf dem Boden der Kunst ein grosses Gesetz der weltgeschichtlichen Entwickelung, das auch in der Geschichte des geistigen Lebens und namentlich der christlichen Religion sich oft geltend macht. Ueberall wo eine Richtung des menschlichen Geistes ihr Ziel erreicht hat, zeigen sich in der Zeit ihres Absterbens Andeutungen des neuen Princips. Allein diese treten keinesweges sofort in volles Leben, vielmehr entstehen nun Hindernisse und entgegengesetzte oder entstellende Bestrebungen, welche diesen erwachenden Geist mit sich in Zwiespalt bringen und von dem rechten Wege abführen; so beginnt dann ein langer Zeitraum der Gährung und unklarer Gestalt, bis endlich jenes zuerst angedeutete Princip erkräftigt und selbstbewusst wieder hervortritt und nun mit unwiderstehlicher Macht siegt.

Zweites Buch.

Die byzantinische Kunst.

Erstes Kapitel.

Historische Einleitung.

Magnus ab integro saecclorum nascitur ordo.
Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
Jam nova progenies coelo demittitur alto.

„Siehe, von Neuem beginnt der Zeiten gewaltiger Kreislauf! Schon „auch die Jungfrau kehrt, es kehret das goldene Alter, Schon steigt „nieder ein neues Geschlecht vom erhabenen Himmel." Diese Worte, die ein römischer Dichter kurz vor Christi Geburt sang, galten im Mittelalter als eine unzweifelhafte Prophezeiung der Ankunft des Herrn. Die Kritik unserer Zeit weiss zwar sehr wohl, dass Virgil nicht der gottbegeisterte Seher war, für den man ihn hielt, dass er nur die Geburt eines vornehmen Knaben mit einer kühnen poetischen Wendung feiern wollte, aber es bleibt immerhin merkwürdig, dass ihm der Zufall so bedeutungsvolle, treffende Worte eingab. Denn in der That, wenn wir im Bewusstsein der völligen Umgestaltung, welche die Welt durch den Heiland erfuhr, auf den Anfang der christlichen Zeit zurückblicken, so bemächtigt sich unser ein Gefühl, welches in diesen Worten kräftig ausgesprochen ist. Gewiss beginnt hier eine neue Reihe von Jahrhunderten, eine neue Ordnung der Dinge. Die Zeiten der verderblichen heidnischen Irrthümer jener alten Völker des Orients, die Zeiten der, wenn auch schönen doch immer sinnlichen Aeusserlichkeit der Griechen und Römer sind vorüber. Die Herrschaft desselben Gesetzes, dem auch wir folgen, desselben Glaubens, in dem wir unsere Beseligung finden, ist aufgerichtet. Wir bereiten uns seine segensvolle Wirksamkeit zu beobachten, wir erwarten, sie sogleich vernehmen zu müssen.

Zwar bescheiden wir uns, dass die Geschichte des Christenthums in seiner äussern Wirkung nicht schon mit den Tagen beginnen, in welchen der Heiland auf der Erde wandelte, und dass, so lange das Heidenthum noch die herrschende Macht war, die christliche Gesinnung sich nicht frei entfalten konnte. Wenn sie aber schon innerhalb dieses Zeitraums unter dem Druck feindlicher Gewalten so freundliche und liebenswürdige Erscheinungen hervorgebracht hatte, wie die ersten christlichen Gemeinden sie zeigten, und nun nachdem Constantin sich der neuen Lehre günstig gezeigt, nachdem Julians leidenschaftliche Versuche zur Wiederbelebung des Heidenthums flüchtig und spurlos vorübergegangen waren, jedes Hinderniss gehoben war, Fürsten und Völker des weiten Römerreiches ihre Kniee vor dem Kreuze beugten, so schien der Augenblick gekommen, wo das reine, sorgsam gehütete Licht des Christenthums ungehemmt die Welt durchstrahlen und milde beleuchten, wo wenigstens die Zeit allmäligen, aber steten Fortschreitens beginnen werde.

Wer mit diesen Voraussetzungen an die Geschichte der christlichen Zeiten heranträte, würde freilich eine bittere Täuschung empfinden. Denn eine lange Reihe von Jahrhunderten beginnt, in welchen sich die trüben Erscheinungen wilder Sinnlichkeit, trostloser Knechtschaft, harter Kämpfe, verderblichen Aberglaubens häufen. Namentlich ist das byzantinische Reich, in seinem tausendjährigen Erstarren, mit seinem Despotismus, seinen Grausamkeiten, seiner Schlaffheit verrufen; es gilt für den unerfreulichsten Theil der Geschichte.

Die Gegner des Christenthums haben es oft als einen Vorwurf oder als einen Grund des Zweifels geltend gemacht, dass selbst die heidnischen Zeiten, wenigstens die besseren des griechischen und römischen Volkes, einen so sehr viel erfreulicheren Anblick gewähren, als viele Jahrhunderte der christlichen Geschichte. Und ebenso sind fromme Eiferer bereit gewesen, diese Erscheinung als einen Beweis für die tiefe Verderbniss des Menschen gelten zu lassen, die gerade gegen das Heiligste und Reinste am Heftigsten sich empöre. Allein jenen Spöttern dürfen wir mit Recht die späteren, wenn auch langsamen Erfolge, diesen Frommen aber das Wort der Schrift entgegenhalten, dass vor dem Herrn die Jahrtausende wie ein Tag sind.

In der That haben beide Tadler selbst das einfachste Grundgesetz der göttlichen Weltregierung, der Geschichte nicht abgelernt. Durch alle Reiche der Natur geht das grosse Gesetz der Selbstentwickelung; alle Geschöpfe bilden und gestalten sich aus ihrem eigenen innern Wesen heraus. In der geistigen Schöpfung aber erscheint dies Gesetz in seiner höchsten Bestimmtheit. Gott wollte es, dass die Menschen mit Freiheit sich zu ihm wendeten, dass der Keim, den Er in sie legte, mit eigenem Triebe, in

eigener Entfaltung ihm entgegenwachse. Darum erschien er nicht in der Glorie der Himmelsschaaren, gab die Offenbarung nicht von seinem höchsten sichtbaren Throne herab als überwältigendes Gesetz, sondern in der demüthigen Knechtsgestalt als einfaches Wort menschlichen Klanges. Auch das Christenthum in seiner Beziehung auf das Ganze der Welt war nur ein Keim, der im dunkeln Schoosse der Erde reifen, dann die harte Oberfläche durchbrechen, und im Wechsel der Zeiten durch lange Jahrhunderte hindurch den Boden befruchten und umgestalten sollte. Das Gleichniss vom Senfkorn gilt recht eigentlich für die äussere Geschichte. In der Verborgenheit der ersten Gemeinden konnten wir das stille, ungestörte Reifen des Keimes beobachten, als seine Sprösslinge an das Licht traten, wurden sie ein Spiel des Wetters und des Windes.

Sollte das Christenthum die Welt umgestalten, so musste es auch mit allen weltlichen Mächten in Berührung treten, und dies konnte nicht ohne harten Kampf und innern Zwiespalt erfolgen. Während in der alten Welt alle Satzungen, alle Gefühle, alle Bestrebungen der Menge und der höher gestellten Geister nur auf äusseres Wohl, auf Ordnung, Sitte und Staat gerichtet waren, machte sich jetzt eine ganz neue Rücksicht geltend, die alles Andere in den Hintergrund drängte, oder ihm doch eine andere Bedeutung und Stellung gab: der Gedanke einer höhern, geistigen Natur, welcher sich die äussere erst fügen und anbequemen muss. Die Aufgabe der christlichen Völker war daher keine geringere, als eine neue Welt, neue Sitten, neue Verhältnisse und Ansichten in allen Beziehungen zu erschaffen, eine Aufgabe, welche nur nach unzähligen Versuchen, nur höchst allmälich zu lösen war.

Durch Irrthümer und Schwankungen müssen wir also die Jahrhunderte des christlichen Lebens begleiten, ohne den innern Faden zu verlieren, an dem ihre Entwickelung langsam vorwärts schreitet. Wie es wohl bei einem Menschen von grossen Anlagen und tiefem Sinne geschieht, dass eben diese Gaben ihm in seiner Jugend Irrungen und scheinbare Widersprüche zuziehen, so dass es uns schwer wird, in diesem Wechsel die innere Einheit zu erkennen; wie sich dann aber, weil wir schon oft fanden, dass eine solche da war wo wir sie anfangs nicht vermutheten, ein festes Vertrauen auf die innere Wahrhaftigkeit seiner Natur bei uns bildet, so müssen wir auch die Geschichte der christlichen Zeiten gläubig betrachten, und können darauf rechnen, dass auch hier in dem scheinbar Verwickelten der einfache fortschreitende Gang sich entdecken lässt.

Dieses Vertrauens bedürfen wir gleich im Beginne der christlichen Geschichte, da wo wir sie im Zusammenhange mit dem Vorhergehenden zunächst betrachten müssen, in der Geschichte des byzantinischen Reiches, in hohem Maasse. Die westliche Hälfte der römischen Welt war

von germanischen Völkern besetzt, welche, Neulinge im Christenthum wie in der Civilisation, verwildert im Kriege und berauscht von den Genüssen einer südlichen Natur, begreiflicherweise nur langsam aus dem Zustande der Rohheit sich emporarbeiten konnten. Es überrascht daher nicht, wenn ihre Geschichte das Schauspiel wechselnder Verwirrung giebt. Ganz anders war die Lage des oströmischen Reichs, wo die alte Verfassung, dasselbe Gesetz bestehen blieb, wo alle Vortheile des Reichthums und althergebrachter Cultur der dichten Bevölkerung weiter Provinzen, den schönsten und fruchtbarsten Gegenden des Erdbodens zu Statten kamen. Alle diese Vorzüge schienen um so grösser, als kein anderes gleichzeitiges Volk auch nur den Versuch des Wetteifers machen konnte. Der Geist des Christenthums schien hier die günstigste Stätte zu finden, wo die Gewohnheit des Gehorsams der entsagenden Moral, die Uebung der Wissenschaft dem Verständniss der tiefsinnigen Dogmen so mächtig vorgearbeitet hatte.

Die Geschichte des byzantinischen Reiches bildet, wie gesagt, auf den ersten Blick den grellsten Contrast mit dem schönen Bilde, das man sich nach diesen Bedingungen ausmalen könnte. Auf dem Throne despotische Grausamkeit oder entwürdigende Feigheit, im Volke sinnliches Streben, Prunksucht und knechtischer Sinn, die Wissenschaft todte Sammlerin, die Kunst ermattend; die tiefsten Dogmen der Religion entweiht zum Gegenstande der Parteiwuth und der Eigensucht, die einfachsten Vorschriften christlicher Moral verkannt oder vergessen. Und dies alles in tausendjähriger Dauer, ohne dass irgend eine anhaltende Regung neuen Lebens uns erfreute. Das Auge eilt ungeduldig über die langen Reihen wenig bedeutender Fürsten fort und wird meistens nur durch die Blutflecken entwürdigender Grausamkeit oder durch die heiligen, aber zum Aberwitz gemissbrauchten Dogmen des Christenthums aufgehalten.

Auch hier dürfen wir die Schuld nicht etwa, wie man oft gethan hat, der Lasterhaftigkeit der Fürsten oder der Herrschsucht der Geistlichen aufbürden. Es ist dies das Verfahren des Pöbels, der bei grossem öffentlichen Unglück, bei Krankheit oder Brand, immer geneigt ist, Einzelne als verbrecherische Urheber anzuklagen. Schwerlich war hier die Sündhaftigkeit und die Schwäche grösser als in andern Zeiten, und war sie es, so war auch sie mehr Wirkung als Ursache; der Mensch wird durch die Umstände gehoben und erniedrigt. Der Keim des Uebels lag in einer Verkettung, welche zu lösen vielleicht keines Menschen Kraft vermochte.

Das Evangelium lehrt, den neuen Wein nicht in alte Schläuche zu fassen, dennoch war dies hier das Unvermeidliche. Als das Christenthum im römischen Staate anerkannt wurde, fand es die gesammte Masse von Ansichten, Vorurtheilen und Gewohnheiten, welche im Laufe eines Jahrtausends entstanden war, mit allen Consequenzen der wissenschaftlichen

und rechtlichen Ausführung vor. Ihrer sich zu entäussern, mit einem Male von Neuem anzufangen, war unmöglich; wie der Körper wächst auch der Geist durch die Aufnahme fremder Stoffe, die er in eigene verwandelt und die er nicht wieder ausscheiden kann. Auch fehlte es in der That für diese ganze weltliche Seite des Lebens an einem neuen, dem Christenthume angemessenen Systeme, das man an die Stelle des bisherigen setzen konnte; man musste im Ganzen alles gelten lassen, wie es hergebracht war. Einer oberflächlichen Ansicht, welche die innere Einheit des geistigen Lebens nicht kennt, kann dies als wenig bedeutend erscheinen. Das Gleichgültige äusserer Sitte konnte, so meint man wohl, unangefochten bleiben, das Anstössige ausgerottet, das Gute beibehalten werden. Allein auch das scheinbar Aeusserliche ist nicht gleichgültig, jede Seite des geistigen Lebens ist für die innere Gesundheit desselben wichtig. Ebensowenig wie man ohne nachtheilige Folgen für den Körper einzelne Glieder ablösen und durch andere ersetzen, oder abgestorbene Theile an dem Lebendigen dulden kann, ebensowenig kann man das geistige Leben der Völker ungestraft mit fremden Elementen vermischen. Jede Lebensform, jede Sitte, sei sie in ihrem Ursprunge noch so vortrefflich, bleibt nur so lange gut, als sie im organischen Zusammenhange mit der Gesinnung steht, aus welcher sie hervorgegangen ist. Ist diese verschwunden, so stirbt auch sie ab, und hindert, als ein todtes Glied am Körper, den freien Umlauf der Säfte und das Gedeihen des Ganzen. Selbst für die Einzelnen ist jede That, die nicht völlig freies Erzeugniss des inneren Sinnes ist, eine, wenn auch nicht beabsichtigte, Lüge, die dem Thäter selbst schadet, indem sie ihm Einsicht und Uebung der Wahrheit erschwert, zuletzt unmöglich macht. Noch mehr gilt dies von ganzen Völkern, da deren geistiges Wesen nicht durch einen plötzlichen Entschluss umgestaltet werden kann, sondern unabänderlich den Gesetzen einer geistigen Nothwendigkeit folgt.

Die Geschichte des byzantinischen Staates liefert den Beweis dieser Wahrheit. Mit allem Ernste versuchte man es, das christliche Reis auf den Stamm der heidnischen Sitte zu impfen. Die äusseren Formen des Cultus wurden strenge beobachtet; Gebräuche, welche dem christlichen Moralgesetze ausdrücklich widersprachen, durch Verbote abgeschafft, nur das scheinbar Gleichgültige blieb bestehen. Man ahnete nicht, dass auch in diesen unverfänglichen Formen der Geist des Heidenthums athmete. Schon die Verfassung des Staats, die unbeschränkte Gewalt des Augustus, der Glanz, welcher ihn umgab, beruhete auf einer heidnischen Weltansicht. Zwar würden die freien Bürger von Hellas und Rom in den Sclaven der byzantinischen Autokratoren ihre Nachkommen kaum erkannt haben, und der unbegränzte Gehorsam des Kaiserreichs schien mehr der

christlichen Demuth als dem republikanischen Alterthum zu entsprechen. Allein der Christ sieht auch in dem Herrscher nur den Menschen, dem der Gehorsam von Rechtswegen zwar gezollt wird, dessen Rechten aber auch Pflichten entsprechen. Der Fürst steht nicht, wie die Constitutionen der Cäsarn es aussprachen, über dem Gesetze. Die schrankenlose Despotie, die Gräuel, welche den Thron der Cäsarn in Byzanz, wie früher in Rom, befleckten, waren eine Folge der Vergötterung, welche die Schmeichelei des Heidenthums dem Inhaber der höchsten Macht widmete, ein Erbtheil der einst vergötterten Republik. Ebenso wie in der Verfassung des Staates lebte auch in der häuslichen Sitte, im Rechte, in äusseren Gebräuchen noch ein heidnisches Element. Alle natürlichen Gesinnungen und Wünsche, die aus den Verhältnissen der Familie, aus den Formen des Umgangs hervorgingen, trugen das Gepräge desselben. In der Ehe fühlte man noch immer die Strenge des altrömischen Contracts; das häusliche Leben trug noch die Spuren jener Vernachlässigung, die einst bei der Oeffentlichkeit republikanischer Verfassungen und bei dem männlich kriegerischen Geiste der Vorzeit eine Bedeutung gehabt hatte. Daher konnte hier niemals der Begriff der Liebe, wie ihn die Sitte der germanischen Welt später ausbildete, niemals die Innigkeit der Verhältnisse entstehen, welche dem christlichen Hause so natürlich ist. Ein kaltes Ceremoniell regelte die gegenseitigen Pflichten. Auch auf die Gestaltung des öffentlichen Lebens übte diese Verkennung der Familie ihre nachtheiligen Wirkungen aus. Daher entstand die auffallende Erscheinung, dass in dem völlig monarchischen Staate, wo freie republikanische Regungen sich niemals zeigten, der Herrscher fast durch den Zufall auf den Thron gelangte, dass sich niemals ein festes Erbrecht, und noch weniger ein Wahlreich ausbildete, und die unentbehrliche Monarchie immer ohne feste gesetzliche Form blieb. Dieser Mangel war die Quelle beständiger Hofintriguen und Unruhen, und erzeugte mitten in einem christlichen Staate auf der hellsten bemerkbarsten Stelle die unsittlichsten Erscheinungen. Wie die Götter des hellenischen Alterthums schienen die Fürsten den Regeln der Moral nicht unterworfen.

Freilich war durchweg die Sitte, welche das Christenthum in der gealterten römischen Welt vorfand, eine höchst verderbte. Bei der Mischung der Nationen unter dem Scepter der Cäsaren waren, wie es oft geschieht, vorzüglich die Laster den Völkern gemeinschaftlich geworden. Die Sinnlichkeit des Griechen, der weichliche Luxus des Orientalen, die Habsucht des Römers waren über das ganze Reich verbreitet. Vergeblich eiferten wiederholte Gesetze der Fürsten und eindringliche Ermahnungen der Geistlichkeit gegen die anstössigsten der herrschenden Sünden. Der wucherische Eigennutz und die Prozesssucht der Römer, die nach dem Verluste der

Freiheit als ein Nachspiel des kriegerischen Treibens noch mehr um sich gegriffen, hatten eine Last von Gesetzen erzeugt, die mit ihren Widersprüchen oder mit spitzfindigen Distinctionen den Reiz des Streites aufs Höchste steigerten und der Entwickelung uneigennützigen Sinnes vielfach entgegenwirkten. Das Interesse der wankenden Regierung und die Gewohnheit knechtischen Dienstes hatten eine steife Abstufung der Rangverhältnisse hervorgebracht, welche die Eitelkeit reizte und mit dem freien brüderlichen Verhalten der Christen unvereinbar war. Eine Menge hergebrachter Einrichtungen erhielt die Gewohnheit grobsinnlicher Erregungen. Die öffentlichen Spiele, mit welchen die Machthaber Roms frühzeitig dem Volke geschmeichelt und es beschäftigt hatten, waren schon in Rom zu einer leidenschaftlichen Liebhaberei geworden[1]), die auf das byzantinische Reich überging. Zwar duldete der christliche Sinn nicht mehr die blutigen Kämpfe der Gladiatoren, aber er konnte nicht verhindern, dass die Bühne mit geschmack- und schamlosen Darstellungen den Pöbel belustigte. Noch grösser war die bis zum Wahnsinn gesteigerte Theilnahme an den Wettrennen. Nach den beiden Classen der Wagenführer hatten sich in allen Städten die Parteien der Veneter oder Blauen und der Prasier oder Lauchgrünen gebildet, welche einander mit einem Hasse verfolgten, der selbst die Bande der Familien zerriss und oft zu den blutigsten Kämpfen ausbrach. In Constantinopel selbst entstand bei dem Einschreiten der Obrigkeit gegen die Gewaltthaten dieser Parteien ein Aufruhr, in welchem ein Theil der Stadt ein Raub der Flammen wurde.

Allein diese Sittenverderbniss darf man nicht gerade als das alleinige oder hauptsächliche Hinderniss, welches einer bessern Wirksamkeit des Christenthums entgegenstand, betrachten. Vielmehr würde sich die neue Lehre mit der reinern Sitte griechischer und römischer Vorzeit noch weniger vereinigt haben. Man hätte sie überall nicht verstanden; jenen bessern Heiden wäre sie recht eigentlich, wie die Schrift sagt, eine Thorheit gewesen. Nur durch das Verderben der altheidnischen Sitte war ein Eindringen des Christenthums möglich. Viel stärker stand das Erhaltene dieser alten Civilisation der freien Wirksamkeit des Christenthums entgegen. Die edelste Aufgabe der Religion, die Durchbildung und Gestaltung der Sitte war ihr entzogen; denn hier war alles fertig, wohlbegründet und zusammenhängend. Dagegen fand die Kirche eine altkluge, in dialektischen Streitigkeiten ergraute Philosophie vor, und konnte sich nicht entbrechen, indem sie den Einwendungen und Angriffen derselben entgegentrat, zu spitzfindigen Unterscheidungen und phantastischen Grübeleien überzugehen.

[1]) (Tacitus) Dial. de caus. corr. eloqu. c. 29. Urbis vitia paene in utero matris concipi mihi videntur, histrionalis favor et gladiatorum equorumque studia.

Hierauf beruht der wesentliche Unterschied der Kirche des Orients von der des Abendlandes, welcher sich in ihrer Geschichte und namentlich in den Ketzerstreitigkeiten deutlichst zeigt. Die römische Kirche, im Conflict mit rohen germanischen Völkern, welche der Erziehung bedurften, hat es fast immer mit sittlichen und praktischen Bestimmungen zu thun, während die griechische sich ausschliesslich mit mehr oder weniger dunkeln dogmatischen Theorien beschäftigt. Auch dies war für die Ausbildung des Christenthums im Ganzen heilsam und wichtig, aber es kam dem Volke nicht zu Gute. Statt das durchbildende Element für alles Leben zu werden, erstarrte die Religion in orientalischer Weise zur Priestersatzung, der man sich mit knechtischem Sinne unterwarf. Tiefsinnige Lehren, deren Ergründung kaum dem begabtesten Forscher möglich ist, wurden durch ihre Einmischung in die gemeinsten Geschäfte des Lebens entweiht, verwirrten die Gemüther, erzeugten eine thörichte Unduldsamkeit und regten die Leidenschaften auf [1]. Statt zu erheben, wirkte daher selbst diese kirchliche Richtung nachtheilig und stumpfte das moralische Gefühl ab. Neben den feinsten Erörterungen über die Geheimnisse der Religion wucherten der crasseste Aberglaube und zügellose Leidenschaften, und die mittlere Region zwischen der Theorie des Verstandes und der Sinnlichkeit blieb unklar und verwilderte mehr und mehr.

Es ist begreiflich, dass die Gleichzeitigen dieses Verderben nicht leicht wahrnahmen. Jene äusserliche Civilisation und die scheinbare Gründlichkeit der theologischen Erörterungen mussten sie täuschen. Oberflächliche Geister gefielen sich hier, wie immer, in dem getheilten Wesen, das für jedes Einzelne eine bestimmte Regel gewährt. Sie begnügten sich mit dem äussern Scheine eines untadelhaften Lebens, erfreuten sich an der schulgerechten Wissenschaft, der technisch geübten Kunst, an der Aeusserlichkeit des ererbten Rechts, an dem Mechanismus des Staatskörpers, den Regeln hergebrachter Höflichkeit und Sitte. Auch fehlte es nicht an manchen beruhigenden Erscheinungen im Einzelnen. Frömmigkeit und guter Wille, Tapferkeit und Klugheit, Hingebung der Beamten, Thätigkeit und Gewerbfleiss des Volkes sind auch jetzt noch gewöhnliche Eigenschaften. Auch erscheinen nicht selten auf dem Throne und unter dem Volke achtungs-

[1] Ein Kirchenvater selbst, Gregor v. Nyssa in seiner Oratio de deitate filii T. III. f. 466., giebt eine anschauliche Schilderung dieser Dogmatisirsucht der Constantinopolitaner. „Die Strassen, die Hallen der Wechsler und der Kleidertrödler, die Gemüse-„märkte sind voll von Solchen, welche über die unbegreiflichsten Dinge streiten. Fragst „du, wie viele Obolen es koste, so spricht er dir vor von dem Gezeugtsein und Unge-„zeugtsein. Willst du Brod kaufen, so heisst es: der Vater ist grösser als der Sohn. „Fragst du, ob das Brod fertig, so antwortet er: Der Sohn Gottes ist aus Nichts geschaffen." Neander, Kirchengeschichte, II. 827.

werthe und selbst sehr kräftige und bedeutende Männer, kühne und kluge Kriegshelden, weise Gesetzgeber. Wenn dennoch auch durch die besten Regenten, durch die kräftigsten Mittel nichts bleibend Rettendes geschieht, so lernen wir daraus, dass Kraft und Willen der Einzelnen nichts fruchten, sobald der Geist der Habsucht und des Widerspruchs in den allgemeinen Institutionen sich eingenistet hat.

Schon die Verbindung der altrömischen Civilisation mit dem Christenthume war also verderblich. Indessen kam auch noch ein neues Element hinzu, welches den Charakter des byzantinischen Reiches bestimmte. In der Völkermischung der römischen Welt hatte schon vor der Trennung beider Reiche das orientalische Element, dasselbe, welches die Griechen vom Trojanerkriege bis auf Alexander bekämpft und zurückgedrängt hatten, Eingang und weite Verbreitung in Europa gefunden. Nicht bloss in der Ueppigkeit des Mahls und der Tracht, in knechtischer Gesinnung und despotischer Anmassung näherten sich die Nachkommen der Hellenen und der Quiriten den Unterthanen der orientalischen Herrscher, sondern auch die tieferen geistigen Bestrebungen hatten eine dem Orient entsprechende Richtung genommen. An die Stelle der freien sokratischen Dialektik und der stolzen selbstständigen Lehre der Stoiker war die neuplatonische Philosophie getreten, eine Doctrin, welche die Einheit des Weltalls mehr als die Freiheit des Individuums geltend machte. So war denn der Geist der Einheit, der im indischen Pantheismus und im jüdischen Monotheismus herrschte, der auch im persischen Dualismus noch durchblickte, auf Europa übertragen, und jene ältere europäische Richtung auf Sonderung und Individualität in den Hintergrund gedrängt. Es lässt sich nicht verkennen, dass diese Geistesrichtung der Verbreitung des Christenthums günstig war, indem sie jenen ihm entgegenstehenden Geist des Selbstgefühls und der Sonderung der Individuen, die Anhänglichkeit an die polytheistischen Götter schwächte. Aber freilich war diese negativ vortheilhafte Wirkung mit einer positiv nachtheiligen verbunden, indem dabei die Beziehung des Christenthums auf die Durchbildung des Einzelnen, auf moralische Heiligung nicht ihre volle Anerkennung fand.

Dies orientalische Element des spätrömischen Geistes erhielt nun im östlichen Reiche, nach seiner Trennung von den westlichen Provinzen entschieden das Uebergewicht. Die Hauptstadt selbst lag an der Grenze von Asien, die wichtigsten Provinzen gehörten diesem Welttheile ganz an, der Sitz jener spätern Philosophie, Alexandrien, wurde die Schule christlicher Doctrin. Dadurch gewann denn dieses neugebildete Reich eine innere Einheit, es war dem Widerstreit unvereinbarer Nationalgeister nicht mehr ausgesetzt; allein es musste sich nun auch vermöge innerer Nothwendigkeit immermehr nach dem Orient hinneigen. In jeder Beziehung orientalisiren

sich daher diese griechischen Römer mehr und mehr, dies ist die Bewegung, welche wir in dem scheinbar unveränderlichen Zustande des Reiches wahrnehmen können.

Die Vergötterung der Cäsaren in Rom war eine widerliche Schmeichelei, aber ohne tief eingreifende Wirkung, so lange die Vielgötterei noch ihre Tempel bereitwillig öffnete, und so lange, wenigstens zum Scheine, die Formen der Republik theilweise beibehalten wurden. Auch war sie nur eine Ehrenbezeugung für den verstorbenen Augustus, erst die Entlehnung der Formen orientalischer Despotie übertrug den Götzendienst auf die Person des Lebenden. Schon Diocletian hatte sich mit dem Prunke eines persischen Königs umgeben. Der Unterthan, welcher durch den Anblick der Majestät beglückt wurde, musste sich in ganzer Länge zu Boden stürzen und die Füsse des Herrschers küssen. Diese knechtische Sitte wurde im byzantinischen Reiche mehr und mehr ausgebildet, durch ein pedantisches Ceremoniell gesteigert und fixirt[1]); sie wurde der Stolz des byzantinischen Staates, der Gegenstand der Unterhandlung und der List bei fremden Gesandten, noch bei dem Durchzuge der abendländischen Kreuzfahrer mit äusserster Wichtigkeit behandelt. Nur am Sonntage, am Tage des Herrn, unterblieb diese Ceremonie; so sehr war man sich bewusst, dass sie eine Usurpation göttlicher Ehre enthielt. Auch sonst wurden aber die Herrscher als Gegenstände abgöttischer Ehrfurcht betrachtet; ihr Hofstaat, ihre Regierung, ihre Spenden und selbst ihre Kleidung und Lagerstätte erhielten den Beinamen der heiligen; ihre Entschlüsse wurden wie Orakel betrachtet, an der Richtigkeit ihrer Wahl zweifeln, galt als Gotteslästerung[2]). Natürlich ging denn ein Theil dieses Glanzes auf ihre Familie, auf ihre Würdenträger über, und ein kleinliches Ceremoniell musste die Abstufungen des Ranges in gebührender Ehre erhalten.

Auch die Tracht näherte sich immer mehr der orientalischen[3]). Schon bei der Trennung des Reichs war die Einfachheit der weissen Toga längst durch üppigere Moden verdrängt; man wechselte mit dem Luxus neuer Stoffe, und liebte reiche mit Blumen oder gar mit Thiergestalten durchwirkte Kleider; selbst figürliche Darstellungen, auch bib-

---

[1]) Ein gelehrter und fleissiger Kaiser Constantin Porphyrogennetos (geb. 905) hat es nicht verschmähet, in einem dickleibigen Buche das Ceremoniell des Hofes gründlichst auseinanderzusetzen.

[2]) Sacrum encaustum hiess die Tinte, mit welcher sie Gesetze und feierliche Urkunden schrieben. Ihre Beamten führten die Titel des comes sacrarum largitionum, sacri cubiculi u. s. f. — Sacrilegii enim instar est, heisst es in einer Stelle des Codex, dubitare, an is dignus sit, quem eligerit imperator.

[3]) Sehr vollständige Nachrichten darüber giebt H. Weiss, Kostümkunde. Mittelalter. Stuttg. 1864.

lische Scenen oft mit grosser Figurenzahl kamen darauf vor[1]. Nach dem Untergange des westlichen Reichs steigerte sich dieser Kleiderluxus auf byzantinischem Boden noch viel mehr, Constantinopel wurde der Stapelplatz für die Waaren des Orients. Was die uralte Technik der Weberei dort hervorbrachte, strömte hier zusammen, fand am Hofe willige Aufnahme, und diente der blühenden Industrie, welche den ganzen Westen und die barbarischen Völker des nördlichen Europas versorgte, zu Mustern. Unter Justinians Regierung erhielt dieser Luxus der Stoffe durch die Verpflanzung der Seidenweberei nach Byzanz eine bedeutende Steigerung, aber auch eine von dem Geschmacke der antiken Welt immer mehr abweichende Richtung. Griechen und Römer hatten überwiegend wollene Gewänder geliebt, welche sich dem Körper weich anlegen und seine Form erkennen lassen. Spätere römische Ueppigkeit hatte dann zarte Baumwollenstoffe oder gar Florgespinnste bevorzugt, welche sich dem Körper noch enger anschmiegten und selbst eine dem sittlichen Ernst anstössige Durchsichtigkeit hatten. Die Richtung ging also noch immer dahin, den Stoff unterzuordnen, so dass er nur der Körperform diente; es war eine plastische Richtung. Die Seide sagte dem nicht zu; durch ihren Glanz, durch die Schönheit und Mannigfaltigkeit der Farben, selbst durch ihre spröden Falten nimmt sie eine selbstständige Bedeutung in Anspruch. Ueberdies lernte man sie vom Oriente her kennen und zwar in einer Zeit, wo man sich immer mehr zu orientalischer Etikette und Sitte hinneigte, die es liebte, den Körper zu verhüllen. Man gewöhnte sich daher an schwere, mit reichen Mustern bedeckte, oder auch wohl mit Gold oder Silber durchwirkte Seidenstoffe, welche senkrecht herabfielen und nur steife parallele Falten gaben. Nach diesen Stoffen richtete sich auch der Schnitt der Gewänder. Die Toga blieb nicht mehr ein freier Ueberwurf, welcher individuelle Verschiedenheit gestattete, sondern wurde ein rechtwinkelig geschnittener Mantel, der auf der rechten Schulter durch eine Agraffe gehalten nur den rechten Arm frei lässt und den ganzen übrigen Körper bedeckt. Die Tunica wird, der senkrechten Richtung der Falten entsprechend, immer länger. Dazu kam dann das der despotischen Regierung natürliche Bedürfniss, die Würdenträger durch Schmuck auszuzeichnen, die zahlreichen Rangstufen zu unterscheiden. Statt der einfachen mehr oder weniger durch Purpur verzierten Toga, welche sonst die Amtstracht der Magistrate gebildet hatte, war schon seit Diocletian ein anderes System

[1]) Gratian schenkte dem Dichter Ausonius bei seiner Ernennung zum Consulate ein Staatskleid mit dem Bildnisse Constantins; ein christlicher Senator trug, wie schon oben S. 82. Anm. 1 angeführt, am Ende des 4. Jahrhunderts, ein Obergewand auf dem an sechshundert Figuren vorkamen. (Weiss a. a. O. S. 103.) Der Gewandsaum der Kaiserin Theodora in dem Mosaik von St. Vitale zu Ravenna enthält die Anbetung der Könige.

aufgekommen, welches demnächst immer mehr ausgebildet wurde. Auf den reich gestickten Gewändern wurden an Stelle der Purpurstreifen Schärpen oder Binden, über die Schulter und zum Theil bis zu den Füssen reichend, oder ausserdem noch schwerere viereckige Zierstücke am Rande des Gewandes angeheftet, welche durch ihre Gestalt und Stickerei die Würden



Fig. 24. Consularcostüm. Nach Diptychen.

ihres Trägers genau andeuteten, aber auch durch ihre bunten Muster und ihre faltenlose Steifheit dem Körper eine sehr schwerfällige Gestalt gaben. Das Höchste dieser steifen Pracht war der kaiserliche Ornat, aber alle Stände nahmen mehr oder weniger daran Theil, und die weibliche Tracht entzog sich dieser Ueberladung in keiner Weise[1]. Gleich auf den frühesten Monumenten der byzantinischen Kunst erkennen wir diese Erstarrung der belebten Formen antiker Gewandung. Später nimmt alles noch mehr ein barbarisches Ansehen an. In der That waren orientalische Trachten die steten Vorbilder der byzantinischen Mode, und man scheute sich nicht, selbst die Namen von Kleidungsstücken und Geräthschaften von jenen Völkern zu übernehmen[2].

[1]) Auch die Eitelkeit der Despoten hatte auf die Tracht Einfluss; so schrieb Theophilus, weil er schwaches Haar hatte, auch dem Volke das Maass des Haarwuchses bei Strafe vor. Theophan. cont. III. 17.

[2]) Vgl. Unger a. a. O. S. 316, der mehrere solche aus dem Persischen entlehnte Bezeichnungen zusammenstellt.

Wie früher der persische Hof ein Vorbild für die Anordnung des byzantinischen war, so wurde später aus dem neu entstandenen Reiche der Araber Manches entlehnt. Wir können den Gebrauch arabischer Baupläne, die Nachahmung der bizarren Pracht des Kalifenhofes, die Entlehnung von Aemtern und Staatseinrichtungen in Byzanz nachweisen und werden zum Theil noch darauf zurückkommen. Muhammedanischer Geist drang aber auch bis in das Gebiet christlicher Ueberzeugung, und es ist anerkannt, dass der wichtige Streit über die Beibehaltung heiliger Bilder, welcher das byzantinische Reich Jahrhunderte lang verwirrte, seine Quelle in dem Bilderhasse des Koran hatte.

Bei diesem vorherrschend orientalischen Geiste darf es uns denn auch nicht befremden, wenn der letzte Ueberrest persönlicher Freiheit und der Achtung vor menschlicher Würde, der in Rom, wenn auch oft verletzt, doch noch geblieben war, allmälig verschwand. Während der römische Bürger von Rechtswegen der Todesstrafe durch freiwillige Verbannung ausweichen durfte, ging das byzantinische Strafrecht immer weiter in der Erfindung grausamer Martern. Verstümmelungen, Blendungen und schmerzhafte Todesarten sind gewöhnlich, kein Rang und Stand, nicht einmal der Ursprung aus kaiserlichem Blute sichert dagegen, und man hatte das Schauspiel selbst einen Kaiser mit verstümmeltem Antlitz den Thron wieder besteigen zu sehen[1].

Endlich hängt es mit dieser orientalischen Allgewalt des Herrschers zusammen, dass auch in kirchlichen Dingen der Hof sich eine entscheidende Stimme anmasste, und dass sich hier nicht, wie im Abendlande, eine heilsame Trennung des weltlichen und geistigen Elements bildete, welche jedem für sich eine freie Ausbildung gestattete. Da nun aber das Christenthum seine tiefere Richtung niemals ganz verläugnen, niemals zu einem politischen Institute herabsinken, da niemals der Kaiser wie der Kalif geistliches Oberhaupt werden konnte, so lag hierin die Quelle neuer Unklarheit und Verwirrung, die Volk und Regierung in Widerspruch brachte und jede Abweichung des Glaubens in eine politische Spaltung verwandelte, welche den Staat zerrüttete.

Wir müssen daher das byzantinische Reich als ein orientalisches betrachten, und sind dadurch schon darauf hingewiesen, hier nicht mehr jene europäische Beweglichkeit zu suchen welche der Geschichte ein wechselndes Leben verleiht. Alles kam also hier zusammen um eine Unveränderlichkeit der Zustände herbeizuführen; die bereits überlieferte Civilisation welche keine Fortschritte nöthig machte, die Festigkeit erprobter römischer Gesetze, das geschriebene und daher im Wesentlichen bleibende Wort des

[1]) Justinian II. Rhinotmetos 705, mit abgeschnittener Nase.

Glaubens, welches freie philosophische Forschung nicht begünstigte, endlich die Ruhe des Orientalen. Wir dürfen daher weniger überrascht sein, nach tausendjähriger Dauer des Reichs, bei völlig veränderter Gestalt der übrigen Welt, hier noch fast dieselben Vorurtheile und Ansichten, wie bei der Trennung des östlichen Reiches vorzufinden.

Dies schliesst nicht aus, dass auch die byzantinische Geschichte in ihren Einzelheiten dem Forscher viel Belehrendes und Interessantes darbiete. Die Reihe der byzantinischen Autokratoren enthält wie die der römischen Cäsaren den reichsten Wechsel; wir finden tapfere und feige, grausame und milde, rohe und gelehrte Fürsten auf dem Throne, und es bietet sich ein fruchtbarer Stoff für psychologische und politische Betrachtungen dar. Bei dem allgemeinern Gesichtspunkte dieses Werkes darf ich aber auf diese Einzelheiten nicht eingehen, und es sind nur wenige Punkte der Geschichte, welche einigermaassen hervorspringen.

Vor allem wichtig ist uns die Regierung Justinians im sechsten Jahrhundert, weil sie das Verdienst hatte, den Zustand der Dinge zu ordnen, die Mischung christlicher und heidnischer Elemente, welche sich bis dahin chaotisch durcheinander bewegten, festzustellen. Manches kam zusammen, um der Regierung dieses Fürsten einen ungewöhnlichen Glanz zu verleihen. Kräftige Feldherrn unterwarfen seinem Scepter bedeutende, schon von Barbaren besetzte Provinzen aufs Neue; der friedliche Zustand des Reichs, die Vortheile der Civilisation, deren sich diese Gegenden jetzt ausschliesslich erfreuten, bereicherten das Volk, neu entdeckte Handelswege vermehrten die Quellen des Erwerbes. Des Kaisers eigene Thätigkeit, seine Sorgfalt für Aufzeichnung und Sammlung der weitschichtigen Gesetze, seine Bauunternehmungen und der Glanz seines Hofes trugen dazu bei, das Gefühl der Sicherheit, welches die Bewohner eines mächtigen Reiches haben, zu verbreiten.

Bald nach seiner Zeit hatte das Reich mit neuen und kräftigen Feinden zu kämpfen; die Araber in hellauflammender Begeisterung für den Islam ergossen sich über die reichsten Provinzen und entzogen sie für immer der byzantinischen Herrschaft. Auch der Besitz von Italien wurde den Griechen entrissen, und slavische Völker drangen bis an die Thore der Residenz, während der heftige Streit über die Duldung oder Verbannung der Bilder aus den Kirchen mehr als andere Glaubenskämpfe in das Leben des Volkes eingriff, und die Intriguen des Palastes stets neue Thronprätendenten hervorriefen. Die Geschichte weilt zwar einige Male bei kräftigen und edlen Regenten, aber die meisten ihrer Blätter sind mit der Erzählung unglücklicher Kriege, unwürdiger Friedenschlüsse, und mit den widerlichen Unruhen des Palastes im Wechsel rasch verdrängter Usurpatoren angefüllt.

Mehr als fünfhundert Jahre nach Justinian, als seit Kurzem ein kräftigeres Geschlecht, von länger ausdauernder Herrscherkraft, das Haus der Komnenen, auf den Thron gelangt war, sahen die Bewohner von Byzanz mit Erstaunen die Schaaren der tapfern Franken in einer ihnen unverständlichen Begeisterung nach dem heiligen Grabe vorüberziehen. Es gelang der griechischen Gewandtheit noch, die zugleich gefürchteten und verspotteten Barbaren zur Kniebeugung vor der Majestät des Autokrators zu bewegen, aber hundert Jahre später wendeten andere Kreuzfahrer ihre Waffen gegen Constantinopel selbst, und ihre Einmischung in die Streitigkeiten der Thronprätendenten hatte die Errichtung einer fränkischen Herrschaft im griechischen Reiche zur Folge. Als auch diese sich nicht mehr halten konnte und ein einheimisches Geschlecht aufs Neue regierte, waren die Schaaren, welchen es bestimmt war dem zähen Leben des alten Reiches ein Ende zu machen, schon näher herangerückt. Immer enger umschlossen die siegreichen Heere der türkischen Sultane die Hauptstadt, bis diese selbst endlich nach langer Gegenwehr in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ihnen erlag. Aber auch jetzt wurden die Sitten und Gebräuche, Kunst und Civilisation nicht völlig verändert, und wir werden finden, dass auch hier ein Theil der geistigen Eigenthümlichkeit der Ueberwundenen auf die fremden Sieger überging.

Das Schauspiel kraftlosen Bestehens und langsamen Absterbens in einem Reiche, das schon in seinem Beginne dem Verfall gewidmet schien, ist ermüdend, die Scenen grausamer Despotie und unwürdiger Knechtschaft empören unser Gefühl, aber dennoch ist diese Geschichte eine überaus lehrreiche, und die Aufgabe, welche diesem Volke in der Entwickelung der Menschheit zu Theil wurde, eine höchst wichtige. Lehrreich ist diese Geschichte, weil wir hier die Ueberzeugung gewinnen, dass niemals aus blosser Verbindung, wenn auch der edelsten Stoffe, ein organisches Ganzes entsteht, dass jedem Körper eine einige, selbstkräftige Seele einwohnen muss. Die Wichtigkeit der Aufgabe aber erkennen wir, wenn wir vorwärts und rückwärts auf die Völker blicken, welche in Byzanz ihre Vermittlerin hatten

Schon dadurch war dieses langausdauernde Reich heilsam, dass sich hier die Schätze altgriechischer und römischer Wissenschaft und Kunst erhielten. Die Civilisation, die Gelehrsamkeit, die Technik, der Erwerb langer Jahrhunderte wurde hier bewahrt, während die Stürme der Völkerwanderung und der ungebändigte Sinn der germanischen Stämme im Westen, und bald darauf die Verheerungen der Araber in Asien alles Bestehende umstürzten. Gerade durch den Mangel eigener, frischer Bewegung war dieses Reich der Mitte für eine solche Bewahrung geeignet. Es bildete eine Schatzkammer, aus welcher Germanen und Araber, nach-

dem sie so weit gereift waren, sich jenen früheren Erwerb aneignen konnten. Indessen ist die Bedeutung des byzantinischen Reichs durch diese passive Aufbewahrung noch nicht ganz erschöpft; es erhielt nicht bloss Altes, es führte dem Leben der europäischen Völker auch Neues hinzu.

Wenn wir uns auf den hohen Standpunkt stellen, um die Jahrhunderte im Ganzen zu überblicken, so finden wir, dass es sich oft um grosse und einfache Gegensätze handelt. Im Orient und in dem ersten grossen Abschnitte der Weltgeschichte ist überall das Element der Einheit vorwaltend, religiös als pantheistischer Naturcultus, politisch als Volkseinheit oder als despotische Monarchie. In dem zweiten Zeitalter, im griechisch-römischen, herrscht dagegen die Vielheit, als Polytheismus und als republikanisches System vieler kleinen Staaten. Wir haben die Bedeutung und Fruchtbarkeit dieses Princips erkannt, indem es zur Ausbildung der Freiheit und Selbstständigkeit der Individuen führte. Aber auch dies, in der Auffassung, in welcher es hier gegeben war, überlebte sich, brachte Anarchie in religiöser und politischer Beziehung hervor, und zeigte sich als nicht haltbar. Daher denn seit Augustus allmälig wieder eine Hinneigung zu dem andern Princip. Während die Menschen sich bis dahin nur in ihrer Einzelnheit zu erhalten gesucht hatten, sehnten sie sich jetzt nach einer Unterordnung, nach dem Gefühl einem grossen Ganzen anzugehören. Der Wind hatte sich gleichsam gedreht, er kam wieder von Osten und führte dem empfänglichen Boden des Römerreichs manche Keime aus jenen Gegenden zu, heilsame und schädliche. Unter ihnen war denn auch, in bescheidener Vermischung, der einzige durchaus fruchtbare und umgestaltende, der Keim des Christenthums. Es lässt sich nicht verkennen, dass durch das Christenthum ein orientalisches Element in das Abendland kam, wir können es höchst speciell in der Nachwirkung der hebräischen Bestandtheile der heiligen Schriften auf die lateinische Literatur der christlichen Jahrhunderte, wir könnten es auch sonst an Worten und Thaten vielfältig nachweisen. Allein in der Berührung mit den germanischen Völkern, bei denen das abendländische Princip der Sonderung noch stärker ausgesprochen war als bei den griechisch-römischen Nationen, hatte dieser orientalische und einheitliche Keim des Christenthums und seiner heiligen Schriften mit zu vielen entgegenstrebenden Elementen zu kämpfen. Zwar lag in dieser noch weiter geführten Auffassung der Persönlichkeit eine Tendenz welche die Verschmelzung mit jenem orientalischen Einheitsprincip möglich machte; es stiess dasselbe minder kräftig ab, als der republikanische Sinn der griechischen Welt, die Extreme berührten sich. Aber vor der Hand und bei dem jetzigen Zustande der germanischen Civilisation war das Princip der Isolirung noch zu mächtig, der vor-

waltende Charakter der Völker noch nicht vorbereitet, um den Keim des Orientalismus in jeder Beziehung in sich aufzunehmen. Nur auf dem kirchlichen Boden fasste er Wurzel, im weltlichen Gebiete wurde er erdrückt und blieb ohne Kraft. Die Einheit wurde nur eine theokratische, im politischen Leben war die Vielheit vorherrschend. Es bestand daher im Wesen dieser Völker ein Zwiespalt, welcher sie zerrüttete.

Da war es denn wichtig, dass ihnen auch in dieser Beziehung von Zeit zu Zeit aufs Neue orientalische Elemente zugeführt wurden, bis sie reif und durchbildet genug waren, dieselben in sich aufzunehmen und selbstständig zu verarbeiten. Und dies war denn die Function des byzantinischen Staates. Indem er sich (freilich bis zur Verderbniss und Entstellung des einheimischen Charakters) mit orientalischem Geiste erfüllte, denselben schon mit christlichen und europäischen Elementen durcharbeitete, bildete er für die germanischen Staaten eine nahegelegene Rüstkammer für die Bedürfnisse der Ordnung und des Reichs.

Man lasse sich nicht durch den widerlichen Anblick der Knechtschaft und des Aberwitzes in den byzantinischen Zuständen abschrecken, diese Wahrheit anzuerkennen. Bei der völligen Auflösung der politischen Verhältnisse in den germanischen Ländern war der Hinblick auf Byzanz immerhin fruchtbar und selbst unentbehrlich. Das Christenthum steht man kann es nicht leugnen, in einem inneren Zusammenhange mit dem Begriffe der Monarchie als Regierungsform, und mit der politischen Einheit der Welt, wie sie das Römerreich sinnlich dargestellt hatte[1]. Nun lebte freilich im ganzen Abendlande auch unter der Herrschaft der germanischen Völker eine Erinnerung an das römische Reich; aber sie war zu sagenhaft, zu abenteuerlich, zu schwach geworden, um für praktische Zwecke auszureichen. Daher mussten die Fürsten und Staatsmänner überall, wo es eine weitere Durchführung des monarchischen Princips oder der Staatseinheit bedurfte, ihre Blicke auf Byzanz richten. Selbst der Prunk des Ceremoniells, die Rangordnung der Hofämter, und andere Aeusserlichkeiten, welche man von dorther entlehnte, so barbarisch sie an sich sind und noch mehr im Abendlande erscheinen, waren nicht ohne Nutzen. Vor Allem waren aber die Einheit des Rechts, nach der Sammlung Justinians, und die Begriffe, welche von daher flossen, heilsam und bildend für die germanische Welt. Es ist wahr dass auch diese Elemente von Byzanz her in einem Zustande der Verderbniss zu uns kamen, und es ist leicht,

[1]) Wenigstens (um an dieser Stelle nicht den Streit über Gegenwart und Zukunft anzuregen) in jenen frühen Jahrhunderten. Es ist sehr merkwürdig, dass schon ein Kirchenvater (Eusebius de laud. Const.) die Vorherbestimmung des römischen Weltreiches für das Christenthum behauptet und ausführlich betrachtet.

das Nachtheilige dieser Receptionen für unsere Nationalität zu zeigen. Allein bei einer tieferen Betrachtung wird man entdecken, wie selbst diese vorübergehenden Nachtheile entweder unvermeidlich oder gegen den damit verbundenen Gewinn nicht bedeutend waren, und die Freunde eines freien Princips in der politischen Gestaltung unserer Staaten müssen es anerkennen, dass die römischen Begriffe von der Einheit des Staats, die hauptsächlich durch byzantinische Vermittelung bei uns praktisch geworden sind, einen wesentlichen Bestandtheil ihres Systems ausmachen.

Ich darf diese Andeutungen, weil sie mit meinem Stoffe nur mittelbar zusammenhängen, nicht weiter verfolgen. Unzweifelhaft ist aber diese Stellung des byzantinischen Reichs für die Kunst. Denn auch hier war es nicht bloss die Bewahrerin altrömischer Formen, sondern begann den Prozess ihrer Verschmelzung mit orientalischen Elementen und ihrer Verarbeitung für christliche Bedürfnisse. Auch hier entwickelte sich zwar nicht eine freie und unbedingt erfreuliche Thätigkeit, vielmehr finden wir auch hier den Charakter des Müden und Abgestorbenen vorherrschend. Aber dennoch bildeten sich, wenn auch unwillkürlich, durch die Berührung und Vermischung altrömischer, christlicher und orientalischer Elemente, eigenthümliche Formen aus. Hier wenigstens zeigt sich unverkennbar die grosse und geheimnissvolle Bedeutung dieses Volkes in der Geschichte. Wir werden sehen, wie diese byzantinischen Formen nicht bloss auf das germanische Abendland, sondern weithin über die Länder des Orients ihren Einfluss ausübten, wie überall die selbstständige Entwickelung von solchen Ueberlieferungen ausging.

Indem wir jetzt diese neuen Kunstgestalten betrachten werden, bleiben wir zunächst ganz auf byzantinischem Boden stehen. Man nennt auch jetzt wohl noch die Kunst des abendländischen Mittelalters auf ihrer früheren Entwickelungsstufe eine byzantinische; indessen war jedenfalls (wie gross oder gering der unmitttelbare Einfluss byzantinischer Formen darauf war, werden wir weiter unten sehen) von diesen abendländischen Kunstformen die Kunst des byzantinischen Reiches selbst wesentlich verschieden. Ich glaube daher darauf aufmerksam machen zu müssen, dass in dem Folgenden ausschliesslich von dieser die Rede ist.

Zweites Kapitel.

Die byzantinische Baukunst.

Unter den künstlerischen Leistungen des byzantinischen Reiches nehmen die architektonischen bei weitem die erste Stelle ein. Hier in dem Sitze einer langdauernden Herrschaft, bei der ununterbrochenen Bewahrung antiker Technik bildeten sich zuerst gewisse christliche Elemente künstlerisch aus, soweit es der althergebrachte Volkscharakter gestattete. Es entstanden Formen, welche der heidnischen Welt fremd gewesen waren, und welche an sich und als Vorbereitung der späteren Entwickelung der Architektur im Abendlande unsere Aufmerksamkeit in hohem Grade in Anspruch nehmen.

Neben den beiden Elementen römisch-griechischer Tradition und christlichen Sinnes hatte hier sogleich der orientalische Geist einen wesentlichen Einfluss. Schon längst hatten die Formen der griechisch-römischen Architektur im Orient eine etwas andere Ausbildung erhalten, wie im Abendlande. Jene spätere Richtung der römischen Kunst, in welcher sich die Reinheit und Consequenz des hellenischen Styls immer mehr verloren hatte, das Reiche und Bunte an die Stelle des Einfachen, das Massenhafte und Colossale an die Stelle bescheidener Verhältnisse getreten war, fand in der östlichen Hälfte des Reiches ein ihr verwandtes Element, welches sie immer mehr zu orientalischer Ueppigkeit steigerte. Die Trennung dieser östlichen Hälfte von dem Abendlande gab diesem orientalischen Geiste ein freieres Spiel, und mehr und mehr verloren nun die antiken Formen ihre ursprüngliche Bedeutung, um sich einem andern Style anzufügen. Den Prozess dieser Verwandlung wird man vielleicht in Zukunft, wenn der Orient immer mehr zugänglich werden und durchforscht sein wird, noch mehr in seinen Einzelheiten erkennen, indessen reichen unsere Nachrichten schon jetzt ziemlich aus, um uns ein Bild davon zu entwerfen. Wir können dabei zwei Epochen unterscheiden. Die erste beginnt mit der Herrschaft Constantins und endet mit der Regierung Justinians in der Mitte des sechsten Jahrhunderts; in ihr sehen wir die allmäligen Schritte der Ausbildung des neuen Styls bis zu der Vollendung eines festen Systems. Diese Vollendung wird erreicht durch die vollkommene Kenntniss des Kuppelbaues, dessen Gesetze von nun an den Kern architektonischer Kenntnisse bilden. In der zweiten längern Periode sehen wir dieses System theils erstarrend und nachgeahmt, theils noch mehr mit orientalischen Formen verschmolzen, endlich zuletzt auch, wenigstens in einigen Gegenden, mit einem Einflusse abendländischer Kunst.

Erste Epoche.

Von Constantin bis auf Justinian.

Bei der Gründung des östlichen Reiches unterschied sich der architektonische Styl dieser Gegenden von dem des Abendlandes gewiss nur wenig [1]. Die lange Gemeinschaft des Reiches und der lebendige Verkehr innerhalb desselben hatte die Gegensätze ausgeglichen. Der römisch-griechische Baustyl herrschte von einem Ende des Reiches zum anderen, und selbst die Modificationen, welche er durch den Einfluss orientalischer Gefühlsweise erhalten hatte, waren nicht ohne Einwirkung auf die westlichen Provinzen geblieben. Das Christenthum hatte überall gleiche Stimmungen und gleiche Bedürfnisse erzeugt und so jene Uebereinstimmung eher gemehrt als gemindert. Selbst die Verlegung der Residenz nach Byzanz wirkte in ähnlichem Sinne; denn die Sprache und Sitten des Hofes waren überwiegend lateinisch, und die Baumeister, welche das neue Rom dieses Namens würdig gestalten sollten, waren, wo auch ihre Geburtsstätten liegen mochten, in römischer Schule ausgebildet. Daher zeigen denn auch die christlichen Kirchen, welche theils von Constantin und seiner frommen Mutter Helena, theils doch in ihrer Zeit im Orient gestiftet und erbaut wurden, dieselben architektonischen Formen und Bestrebungen wie die des Abendlandes. Auch hier kamen Centralbauten und gewölbte Kirchen vor; wir haben der Rotunden über dem heiligen Grabe und der Himmelfahrt zu Jerusalem, der des h. Georg zu Thessalonich und vor Allem der grossen Hauptkirche von Antiochien bereits gedacht. Aber es scheint nicht, dass solche Bauten hier zahlreicher waren, als im Abendlande, und wenn die Kirche zu Antiochien vielleicht unter allen bis dahin entstandenen christlichen Centralbauten die erste Stelle einnahm, so war sie auch im Orient, wie Eusebius sagt, einzig in ihrer Art. Sie war eben einer der Versuche, die Wölbung der kirchlichen Architektur anzueignen, deren wir im Occient

[1] In Constantinopel selbst ist, ungeachtet des späten Anfangs der türkischen Herrschaft, die Zahl der früheren byzantinischen Monumente höchst unbedeutend. Aus der Zeit vor Justinian sind sie fast sämmtlich mehr antiquarisch als architektonisch bedeutend. So der Hippodrom (von den Türken Atmeydan genannt), die Porphyrsäule Constantins, das Postament der Säule des Theodosius, der Aquäduct des Kaisers Valens und einige Cisternen. Ob die Kirchenbauten Constantins und seiner Zeit im Orient sehr zahlreich und ansgedehnt waren, ist nicht gewiss. Eusebius rühmt zwar von ihm, dass er alte Kirchen hergestellt und neue erbaut habe, nennt aber nur wenige ausdrücklich, welche (da er ihre Namen in der Kirchengeschichte und in der Lobrede auf den Kaiser meistens wiederholt) die einzigen bedeutenden Werke gewesen zu sein scheinen. Ausser den im Texte genannten gehört dazu die Kirche der Hauptstadt Bithyniens, Nicomedia, von der er aber keine Beschreibung giebt.

mehrere fanden, und die augenscheinlich von Italien ausgingen. Jedenfalls aber waren auch in diesen östlichen Gegenden die Basiliken mit flachen Decken überwiegend. Unter den Kirchen, mit welchen Constantin seine neue Residenz schmückte, werden mehrere als rennbahnartig (δρομικάι), d. h. als von rechteckiglänglicher Form geschildert; so die alte Sophienkirche und die Kirchen des h. Agathonikus und Acacius[1]). Die Kirche zu Tyrus, welche der Bischof Paulinus zu Constantins Zeit erbauen liess (311—322), war nach der Beschreibung des Eusebius ein Musterbild einer vollständigen und reich ausgestatteten Basilika: ein weiter Bezirk umgab von einer Mauer umschlossen den eigentlichen Tempel, zu dem man dann durch das Atrium vermittelst eherner Thüren eintrat. Die Decke bestand aus Cedernholz, die Fenster waren mit künstlich geschnitzten Holzgittern versehen[2]). Die Apostelkirche zu Constantinopel, obgleich wie erwähnt in der ungewöhnlichen Form des griechischen Kreuzes errichtet, hatte wiederum nach Eusebius „zierliches Gebälk". Neben der Rotunde über dem heiligen Grabe zu Jerusalem erhob sich eine weiträumige Kirche; auch sie scheint die Form einer Basilika gehabt zu haben, und zwar einer fünfschiffigen mit Emporen über den Seitenschiffen[3]). Noch erhalten ist

---

[1]) Vgl. den Anonymus bei Banduri III. 65. und Ducange, Descr. S. Sophiae. III. p. 7.

[2]) Eusebius Hist. eccl. X, 4. § 15—18. Zestermann S. 138. Unger a. a. O. S. 334.

[3]) Die Beschreibung, welche Eusebius im Leben Constantins von dieser Kirche giebt, ist zwar ziemlich dunkel, und Unger (die Bauten Constantins am h. Grabe. 1863. S. 32) glaubt sie in ganz anderem Sinne auslegen zu müssen. Indessen scheint es mir unmöglich und mit den deutlichen Angaben in der Beschreibung des Eusebius unvereinbar, die doppelten Säulenreihen, welche sich mit einem oberen und einem zu ebener Erde gelegenen Stockwerke auf beiden Seiten der Länge nach hinziehen, wie Unger will, auf eine Vorhalle zu deuten. Sie scheinen mir vielmehr keine andere Auslegung, wie die im Texte gegebene zu gestatten. Dunkel bleibt dann freilich die Anlage des Chors in dieser Basilika.

Die Streitfrage, ob die constantinische Kirche an der Stelle der heutigen Kirche des h. Grabes, oder vielmehr, wie zuerst der Engländer Fergusson (Essay of the ancient topographie of Jerusalem, 1847) behauptet, an der der s. g. Moschee Omar's gestanden habe, ist noch nicht erledigt. Fergusson's Behauptung hat zwar, nachdem sie von mehreren Schriftstellern bekämpft war, einen gelehrten Vertheidiger in Unger, theils in seiner oben angeführten Schrift, theils noch neuerlich in seiner Geschichte der byzantinischen Kunst, hier mit einigen neuen Beweisen gefunden, scheint aber noch keineswegs vollständig dargethan. Die scharfsinnige Schrift von G. Rosen, Das Haram von Jerusalem, Gotha 1866, beantwortet die Frage noch nicht, zeigt aber ihre grosse Schwierigkeit. Da übrigens nach den Zeichnungen und Untersuchungen des Grafen Melchior de Vogüé (Le temple de Jerusalem, monographie du Haram-ech-Chérif. Paris 1864) bei Weitem der grösseste Theil der Omar-Moschee nicht aus der Zeit Constantins herrühren kann, sondern erst aus dem 7. Jahrhundert (wie dies auch Unger jetzt anerkennt), hat diese Streitfrage keinen Einfluss auf die kunsthistorische Herstellung der constantinischen Grabkirche nach der Beschreibung des Eusebius, und überhaupt mehr ein antiquarisches

dann die Marienkirche zu Bethlehem, welche Constantins Mutter über der für die Geburtsstätte Christi gehaltenen Höhle errichten liess. Sie ist ebenfalls eine fünfschiffige Basilika und zwar noch mit geradem Gebälk auf den Säulen, jedoch mit einer ungewöhnlichen Anordnung, indem auch das Querschiff nach Norden und Süden mit einer Apsis heraustritt, so dass sich hier in Verbindung mit der Chornische eine fast kleeblattartige Form bildet[1]. Man kann in dieser Gruppirung mehrerer Conchen den Anfang zu einer Verschmelzung des bei Centralbauten angewendeten Systems der Gegenwirkung mehrerer Halbkuppeln mit der Basilikenform erkennen; indessen war dies doch nur ein Versuch, wie wir deren im Abendlande so viele betrachtet haben, und blieb ohne weitere Consequenzen. Vielmehr finden wir auch in den nächsten Jahrhunderten nach Constantin und bis in die Zeit Justinians hinein, wo eine Aenderung des Systems eintrat, die Basilikenform vorherrschend. Die im Jahre 463 von dem Patricier Studios gegründete Klosterkirche des h. Johannes zu Constantinopel[2], und mehrere der in Moscheen verwandelten alten Kirchen zu Thessalonich, so namentlich die kleinere, welche Eski-Djuma (die alte Moschee) genannt wird, und die fünfschiffige des h. Demetrius, beide noch dem fünften oder sechsten Jahrhundert angehörig[3], sind Säulenbasiliken mit flacher Decke und halbkreisförmiger Apsis, meistens mit Emporen, die Säulen durch Rundbögen verbunden, mit Ausnahme des untern Geschosses in der Kirche des Studios, wo sie gerades Gebälk tragen. Sie unterscheiden sich noch wenig von den abendländischen Basiliken, nur dass man die Absicht bemerkt, die Gestaltung regelmässiger zu machen und reicher zu verzieren. Der Narthex ist fast immer beibehalten, die innen runde Apsis wie es später im byzantinischen Style vorherrschend wurde, äusserlich polygonförmig gestaltet, und mit rundbogigen Blenden geschmückt. In S. Demetrius werden die Abweichungen stärker; der Chorraum ist durch eine Art Querschiff erweitert, die Säulenreihen sind in beiden Geschossen durch Pfeiler in mehrere Gruppen vertheilt, die Säulen stehen auf kubischen Postamenten und tragen, bald geradlinig gestaltete bald geschweifte Kämpferaufsätze, ihre Kapitäle weichen von der korinthischen Form mehr

---

und topographisches, als ein kunsthistorisches Interesse. Ihre Entscheidung muss daher auch den Forschern über die Topographie Jerusalems überlassen bleiben.

[1]) Die erste befriedigende Aufnahme findet sich bei Melchior de Vogüé, les églises de la terre sainte, 1860. Chap. II. und danach in Förster's Bauzeitung 1863. Bl. 546.

[2]) Aufnahmen bei W. Salzenberg, altchristliche Baudenkmale von Constantinopel vom 5.—12. Jahrhundert. Berlin 1854. T. II. III. IV. und bei Hübsch a. a. O. T. V. 1. 2. XVIII. 3—5. XXV. 9.

[3]) Texier und Popplewell Pullan, l'architecture byzantine etc. T. 42—44. und 17—26.

oder weniger ab. Indessen lag darin noch keine wesentliche Aenderung und selbst Justinian liess, wie es scheint, im Anfange seiner Regierung noch Kirchen im Basilikentypus und mit gerader Decke bauen [1]).

Das Vorherrschen dieses Typus beschränkte sich auch keineswegs auf die nördlichen, dem Abendlande näher gelegenen Theile des neuen Reiches, sondern erstreckte sich über den ganzen Orient, selbst über die entlegensten Gegenden. Durch die französische Herrschaft über Algerien und durch die Studien moderner Reisenden in Aegypten und in den dazwischen gelegenen Ländern, sind wir mit den Ueberresten einer ziemlichen Anzahl altchristlicher Kirchen Afrika's bekannt geworden; darunter die zu Orléansville (Castellum Tingitanum), zufolge ihrer Inschrift im Jahre 326 gegründet [2]), die zu Tefaced (Typaesa), ebenfalls in Algerien und noch der constantinischen Zeit entsprechend, dann in Apollonia in der Cyrenaica drei Basiliken, unter denen eine von grösseren Dimensionen, endlich noch zwölf bis fünfzehn in Aegypten, der Oase der libyschen Wüste, und Nubien, welche zum Theil noch dem vierten, meistens den zwei folgenden Jahrhunderten anzugehören scheinen [3]). Sie haben manche Eigenthümlichkeiten; ziemlich oft sind sie, obgleich keinesweges von grossen Dimensionen, fünfschiffig; oft ist die Breite verhältnissmässig grösser, so dass die Gesammtanlage sich mehr als bei den meisten Basiliken des Abendlandes dem Quadrate nähert; Säulen korinthischer Art sind vorherrschend, doch kommen auch Pfeiler vor, Emporen scheinen gewöhnlich gewesen zu sein. Bei den ägyptischen finden sich auch wohl geböschte Mauern und andere Reminiscenzen des alten einheimischen Styles. Die Chornische ist innerlich stets halbkreisförmig und zeigt zuweilen diese Form auch im Aeusseren des Gebäudes. Häufiger aber ist sie, wie man es nennen kann, eingebaut, indem sie durch Mauerverstärkung äusserlich rechtwinkelig gestaltet, mit

---

[1]) Die Muttergotteskirche in den Blachernen zu Constantinopel (Procop de aedif. Just. I, 8.) war, wenn auch nicht von gewöhnlicher Basilikenform, doch wie der interessante Bericht des Ruy Gonzalez de Clavijo über seinen Aufenthalt zu Constantinopel im Jahre 1403 (in C. Daly's Revue d'architecture von 1841. p. 171 und bei Hübsch S. 80) beweist, jedenfalls viereckig und mit einer Balkendecke versehen. Als eine dreischiffige Basilika wird von Pococke (Reisen ins Morgenland) die Verklärungskirche auf dem Berge Sinai beschrieben. Auch die von Justinian erbaute Marienkirche zu Jerusalem scheint nach den Andeutungen Procop's (a. a. O. V, 6) ein Langhausbau gewesen zu sein. Sie war, mit Ausnahme der Ostseite, von äusseren Säulenhallen umgeben. Nach de Vogüé (le temple de Jerusalem p. 69) nimmt gegenwärtig die Moschee El-Aksa ihre Stelle ein.

[2]) S. oben S. 37 Anm. 4.

[3]) Ziemlich vollständige Verzeichnisse dieser ägyptischen und afrikanischen Kirchen nebst Nachweisungen der Quellen geben Kugler, Baukunst, I. 371 ff. und Mothes a. a. O. S. 29 ff.

zwei neben ihr gebildeten, ebenfalls rechtwinkeligen Seitenkapellen eine einfach geradlinige Schlusswand bildet[1]. Es ist also eine überaus nüchterne Form, welche dem äusseren Beschauer nur das ungegliederte Rechteck und nicht, wie an den abendländischen Basiliken eine belebte, die Functionen des Innenraums andeutende Erscheinung geben. Man könnte dies für eine specielle Aeusserung des afrikanischen Geistes halten, der, wie die Kirchengeschichte nachweist, oft in schroffer Weise auftrat. Allein wir finden Aehnliches auch an andern Stellen. Der Orient ist das Land der Contraste, eben so geneigt zu üppigem Genuss und phantastischer Kühnheit wie zu einseitiger Abstraction und strenger mathematischer Regelmässigkeit. Bei der Aufnahme des römischen Baustyls der Kaiserzeit haben wir seine Einwirkung nur in jenem ersten Sinne betrachtet, allein an anderer Stelle macht sich auch die andere Richtung geltend.

Dies zeigt sich vor Allem an den zahlreichen Bauten einer sehr merkwürdigen Gegend, von der wir früher nur sehr unvollkommene Kenntniss hatten, bis es in neuester Zeit einem eifrigen und scharfsinnigen Forscher, dem Grafen Melchior de Vogüé, gelang, sie genau zu untersuchen[2]. Es ist dies das mittlere Syrien, der schmale Landstrich, der sich von Norden nach Süden, von den Grenzen Kleinasiens bis zum Nordrande des todten Meeres hinzieht, in Westen begrenzt von dem schon frühe dichtbewohnten Gebirgszuge der Küste, auf der andern Seite von der, nur den Nomaden einzelne Weideplätze bietenden Wüste. Diese mittlere Gegend ist an sich fruchtbar und anlockend, aber sie entbehrt des Schutzes, welchen die Nähe der Küste und die Anlage von Städten und Burgen gewährten, und stand daher den Angriffen der räuberischen Wüstenbewohner offen, so lange sie nicht durch eine wohlorganisirte Heeresmacht vertheidigt wurde. Die früheren Beherrscher des Landes, selbst die griechischen Könige von Syrien, hatten dafür nicht gesorgt, und

---

[1] Zwei der obenerwähnten Basiliken, die zu Orléansville in Algerien und die zu Erment (Hermonthis) in Aegypten, beide aus sehr früher Zeit, auch die zu Erment vielleicht noch aus constantinischer, haben solche eingebaute Nischen auf beiden schmalen Seiten. Bei den erstgenannten wissen wir durch die Inschrift, dass die dem Altare gegenüber gelegene die Grabstätte eines Localheiligen, Reparatus, enthält; sie wird also wohl erst nach dem Tode desselben (403) hineingebaut sein und die Bedeutung eines Grabdenkmals haben. Ob es sich bei der Kirche zu Erment ähnlich verhielt, wissen wir nicht, jedenfalls wird diese Anlage zweier einander entgegengesetzten Conchen, die bekanntlich seit dem 9. Jahrh. in Deutschland oft wiederkehrt, hier noch keine allgemeine und tiefere Bedeutung gehabt haben.

[2] Syrie centrale, Architecture civile et réligieuse du I an VII siècle par le comte Melchior de Vogüé. Paris 1865. Bis jetzt nur Kupfer nebst einer einige Data enthaltenden Einleitung, aber noch immer ohne den erläuternden Text. Eine Uebersicht der Resultate giebt Lübke, im christlichen Kunstblatte 1867. Nr. 5 ff.

dieser Landstrich blieb daher arm und wenig bewohnt, bis er im Jahre 105 römische Provinz geworden war und die an der Grenze lagernden Legionen den Barbaren Schranken setzten. Jetzt erst[1]) sammelte sich eine dichte, thätige Bevölkerung, und es entstanden zahlreiche Städte, die mit allen Erfordernissen römischer Sitte, mit Säulenhallen, Thermen, Basiliken und andern öffentlichen Gebäuden, mit Palästen und Villen ausgestattet und von reichen Grabmonumenten begleitet waren. Auch das Christenthum fand hier frühe Aufnahme und eifrige Anhänger, wie sowohl die Kirchen als die Zeichen und Aeusserungen christlicher Frömmigkeit an den Wohngebäuden erweisen. Diese Blüthe dauerte aber nur bis in das sechste oder siebente Jahrhundert; die Inschriften hören nun auf, und es scheint, dass keine neuen Bauten hinzu kamen, sondern die Verödung begann und rasch sich zu der völligen Verlassenheit steigerte, in der die gewaltigen Ueberreste dieser dicht an einander gereiheten Wohnplätze sich noch jetzt dem Reisenden zeigen. Ohne Zweifel lag die Ursache darin, dass die byzantinische Regierung die Besatzung verminderte oder zurückzog, die Einfälle der Beduinen wieder begannen und endlich nach dem Auftreten Muhammeds die verheerenden Züge der Araber die schon gelichtete Bevölkerung zur eiligen Flucht bewogen. Diesem plötzlichen Verlassen verdanken die Baureste ihre Erhaltung. In bewohnten Gegenden, wo neue Generationen mit neuen baulichen Bedürfnissen heranwachsen, werden die alten Gebäude umgestaltet oder als bequeme Fundgruben für Baumaterial aller Art benutzt und so zerstört. Selbst in den benachbarten syrischen Küstengegenden ist daher so wenig erhalten. Hier dagegen ist alles unverändert geblieben, wie es die damalige Bevölkerung hinterliess; Erdbeben, denen diese Gegend bekanntlich so sehr ausgesetzt ist, haben hin und wieder eine Mauer gebrochen, eine Säulenreihe gestürzt, aber fast keine Menschenhand hat sich daran abändernd oder zerstörend versucht. Zahlreiche Ortschaften, grössere und kleinere, reihen sich an einander; de Vogüé konnte in einem Umkreise von dreissig bis vierzig Meilen etwa hundert zählen. Mitten in der Wüste erstehen vor dem erstaunten Auge des Reisenden ausgedehnte Städte, deren antiker Name selbst erloschen und durch die barbarischen Klänge verdrängt ist, mit denen die wandernden Beduinen diese Trümmer bezeichnen, welche aber, vermöge der Pracht ihrer öffentlichen Bauten und des behaglichen Luxus ihrer Wohnhäuser auf ein ehemals dichtbevölkertes, reiches Land und civilisirte Zustände schliessen lassen. Wie in Pompeji und in noch besserer Erhaltung stehen hier die

---

[1]) In der Stadt Canatha (Quennawat) im Haourân liest man ein Decret des Königs Agrippa, in welchem er den Bewohnern dieser Gegend ihren Mangel an Cultur vorwirft, und mithin ein Zeugniss für den im Texte angegebenen Hergang ablegt.

Bauwerke eines ganzen Landstriches aufrecht, als ob die Bewohner sie erst vor Kurzem verlassen hätten, und versetzen uns mitten in die Lebensweise einer syrischen Stadt des sechsten Jahrhunderts [1].

Das Interesse an diesen umfangreichen Ruinen wird dadurch noch wesentlich erhöht, dass nicht bloss der Endpunkt, sondern auch der Anfang der Bauthätigkeit, deren Leistungen wir vor uns sehen, feststehen, und dass zahlreiche Inschriften sogar chronologische Daten für einzelne Gebäude ergeben, so dass wir hier für den wichtigen Zeitraum vom ersten bis zum sechsten oder siebenten Jahrhundert unserer Zeitrechnung eine monumentale Urkunde der Baugeschichte besitzen, wie sie kaum zuverlässiger gefunden werden kann. Allerdings hängt dann die wunderbare

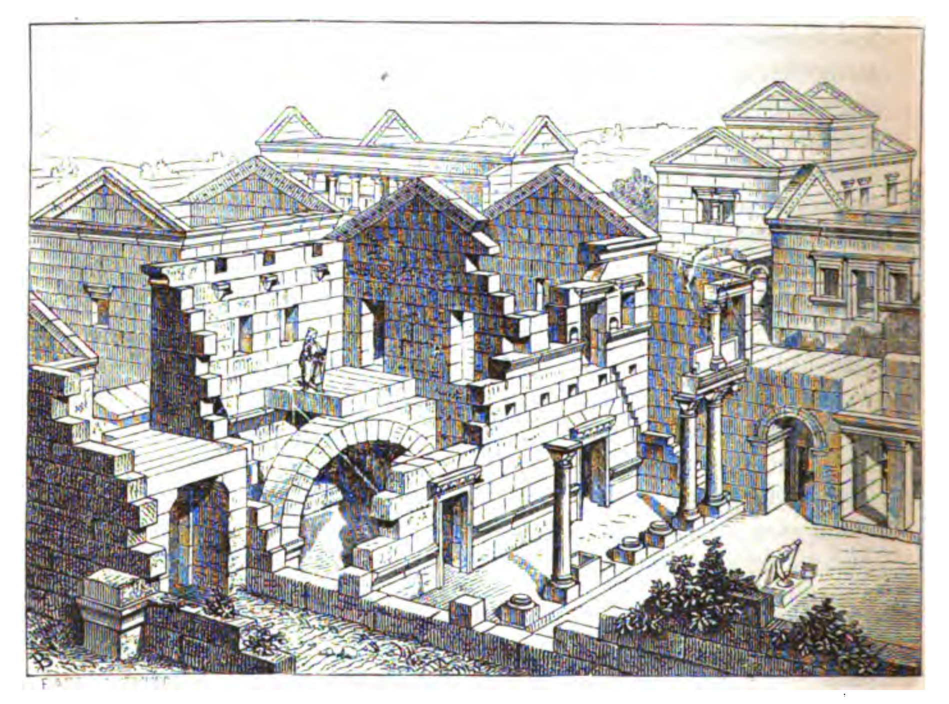


Fig. 25. Ruinen zu El Barah.

Erhaltung dieser Gebäude mit Eigenthümlichkeiten des Materials und der Construction zusammen, welche auf localen Ursachen beruhen, und dieser Gegend einen gesonderten baulichen Charakter verleihen. Sie kann daher nicht unbedingt als Repräsentantin der Baugeschichte dieser Zeit betrachtet

[1]) Vgl. die Schilderungen dieser Städte durch frühere Reisende bei Ritter, Erdkunde XVII. 2. S. 1065 und 1470.

werden. Allein abgesehen von dem historischen und technischen Interesse dieser Specialität, ist sie auch vorzugsweise geeignet, uns die Einwirkung der allgemeinen Richtung der Zeit erkennen zu lassen. Der Styl dieser Bauten ist nämlich zwar im Ganzen der griechisch-römische, der in den übrigen Theilen des Reiches herrschte, aber modificirt durch die Art des zu verwendenden Steines, welche mit Ausschluss der künstlicheren, römischen Mauertechnik auf einen reinen Quaderbau und daher auf eine strenge, durchaus rationelle Constructionsweise hinführte.

Um näher einzugehen, müssen wir die zwei verschiedenen auch örtlich nicht unmittelbar zusammenhängenden Localitäten unterscheiden, in welchen sich jene dicht gedrängten Baugruppen fanden, und von denen die kleinere und südlichere jene Eigenthümlichkeiten in entschiedenster Ausbildung zeigt. Die Provinz Haourân, aus den alten Provinzen Auranitis, Batanaea und einem Theile von Ituraea bestehend, südlich von Damascus gelegen, hat nämlich völligen Mangel an Bauholz und keinen anderen Stein als einen harten, schwer zu bearbeitenden Basalt. Die Architekten, ausschliesslich auf diesen Stein auch zur Bedeckung der Räume angewiesen, wurden dadurch genöthigt, ein strenges, einfaches, auf sorgfältige constructive Berechnung gegründetes Bausystem mit kräftigen Pfeilern, Rundbögen und Mauerstreben auszubilden, und sich mit einer knappen, sparsamen, fast an das Rohe und Dürftige grenzenden Ornamentik zu begnügen. In der grösseren nördlichen Baugruppe, die sich in einem ungefähr von den Städten Antiochien, Aleppo und Apamea begrenzten Dreiecke findet, war man minder beschränkt; das Baumaterial war ein weicher Kalkstein, und man besass Bauholz genug, um es zur Bedeckung der Räume und zu den Dächern zu verwenden. Aber die Mauern selbst sind durchweg Quaderbau und haben in der Behandlung manche Aehnlichkeit mit jener südlichen Gegend.

Fassen wir hiernach zunächst den Haourân ins Auge, so war hier die den Architekten gestellte Aufgabe, auch die Bedeckung der Räume in jenem Steine auszuführen, für Plananlagen und Construction maassgebend. Sie lösten dieselbe, vielleicht im Anschlusse an locale Gewohnheiten, in der Weise des ägyptischen und altgriechischen Styls, indem sie kurze, horizontale Steinbalken anwendeten, wobei es denn darauf ankam, ihnen die nöthige Unterlage zu geben, und die Spannweite so einzurichten, dass sie der Sprödigkeit des Steines nicht zu viel zumuthete, zu welchem Zwecke man, um die Weite zu vermindern, grosse, stark aus der Wand hervortretende Kragsteine zu Hülfe nahm. Bei langgestreckten, schmalen Sälen genügte dies, wie sich an einem Palastgebäude, dem s. g. Kaisarieh zu Chaqqua ergiebt[1]. Allein die römische, auch hier herrschende Sitte forderte grössere Räume

[1]) De Vogüé. Taf. 8, 9, 10.

und für diese entstand nun ein sinnreiches Bausystem, bei welchem grosse Rundbögen, also das wesentlichste Element römischer Bautechnik, in Verbindung mit Pfeilern und Widerlagern ein Steingerüst bildeten, welches jene Steinbalken trug, und dessen Seitenwände blosse Füllungen waren. Es ergab sich dadurch eine Unabhängigkeit der einzelnen Bautheile, welche neben der Solidität des Quaderwerks ein Schutzmittel gegen die diesen Gegenden so gefährlichen Erdbeben gewährte. Ein Beispiel dieser Construction ist ein, vielleicht aus dem zweiten oder dritten Jahrhundert herrührendes Gebäude, wahrscheinlich eine antike Basilika, ebenfalls zu Chaqqua [1]. Sie ist im Grundrisse ein dem Quadrate sich annäherndes Rechteck und dreischiffig. Sechs enggestellte Pfeilerpaare, in der Längenrichtung durch niedrige Arcaden verbunden, auf denen die Fussböden und Ballustraden von Emporen ruhen, tragen über dem Mittelschiffe grosse Quergurten, nach den Seitenwänden hin kleinere Bögen, welche dort von stark vorspringenden Wandpfeilern aufgenommen werden. Auf Oberlichter ist verzichtet, und die Steinbalken über dem Mittelschiffe und über den Emporen liegen in gleicher Höhe. Eine ganz ähnliche Anlage, fast eine

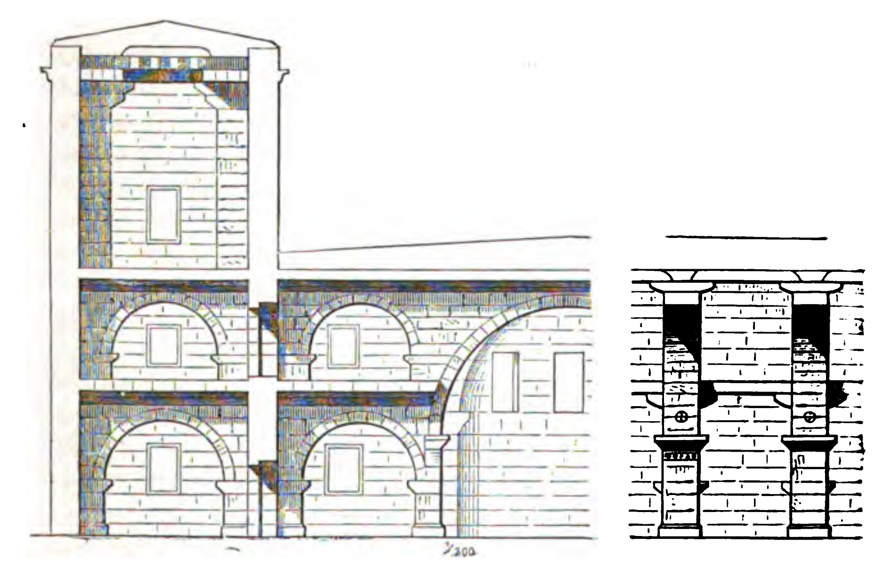


Fig. 26. Basilika zu Tafkha.

Copie dieses Bauwerkes ist dann die christliche Basilika zu Tafkha, nur dass an der Ostseite eine Apsis in Form eines gedrückten Halbkreises hinzugefügt ist, dass in dieser und an einigen anderen Stellen Fenster,

[1]) De Vogüé. Taf. 15 u. 16.

einfachster viereckiger Gestalt angebracht sind, und dass über den Emporen die Steinbalken nicht auf Arcaden, sondern auf Kragsteinen ruhen. Die Ausstattung ist die allerärmlichste, selbst die Kämpfergesimse sind einfach abgeschrägte Platten. Dagegen erhebt sich neben der Westfronte ein thurmartiger Aufbau, dessen drei Stockwerke von viereckigen Fenstern beleuchtet, aber sonst ebenfalls ohne Zierde sind. An der erwähnten Basilika von Chaqqua hat die Aussenseite eine roh ausgeführte Verzierung in kleinen Wandnischen, von gekuppelten Zwergsäulchen flankirt, die einen Bogen und Giebel tragen. Dies also eine Verwandtschaft mit den Prachtbauten von Palmyra und Heliopolis, wo diese Nischen beliebt sind. Aber wie weit sind übrigens diese so nahe gelegenen Bauten mit ihrer Strenge und Einfachheit von der Ueppigkeit und Fülle des dortigen Schmuckes entfernt. Etwas später scheint man sich auch hier um feinere Formen bemühet zu haben; in zwei christlichen Kirchen zu Quennawât, die rechtwinkelig gegen einander gestellt sind, finden sich Säulenreihen, wenn auch mit Pfeilern gemischt. Eine derselben hat einen Chorschluss, wie wir ihn in jenen afrikanischen Kirchen fanden; eine innerlich halbrunde Apsis, welche mit zwei rechtwinkeligen Nebenkapellen eine geradlinige Aussenwand bildet. Auch die Privatgebäude zeigen durchweg dieselbe strengconstructive Bauweise und Einfachheit, wobei die eigenthümliche Anordnung von breiten Freitreppen zu erwähnen ist, die ohne äussere Stütze an den Aussenseiten zum obern Geschosse und zum flachen Dach emporführen. Dieselbe Einfachheit wiederholt sich an den Grabmonumenten, die bald vereinzelt, bald in grossen Nekropolen vorkommen und häufig datirte Inschriften vom ersten bis sechsten Jahrhundert tragen[1]. Die meisten derselben sind Felshöhlen, unter den Freigräbern aber wiederholt sich die charakteristische Form einer hohen, im Innern hohlen Steinpyramide, die sich auf einem quadratischen Unterbau von einem oder mehreren Geschossen, theilweise mit Säulenstellungen, erhebt[2].

Die Denkmäler der anderen, nördlicheren Baugruppe gehören vorzugsweise der christlichen Periode an[3]. Der Steinbau herrscht, wie gesagt, auch hier vor, aber die Ausstattung ist reicher und mannigfaltiger; sie schliesst sich mehr der hergebrachten, auch in den anderen Gegenden des Reiches herrschenden Bauweise an, aber doch mit manchen interessanten Eigenthümlichkeiten. Die christlichen Kirchen sind überwiegend Basiliken in gewöhnlicher, einfacher Form; dreischiffig, ohne Querarm und ohne Emporen. Säulen durch Rundbögen verbunden tragen die mit Oberlichtern

---

[1]) Das älteste heidnische Grabmal vom 6. April 130, das letzte von 324.

[2]) De Vogüé. Taf. 70, 74, 75, 77.

[3]) Das letzte Datum vom Jahre 565.

versehene Mauer des Mittelschiffs und die hölzerne gerade Decke, oder den offenen Dachstuhl. Eine fünfschiffige Anlage kommt nur einmal vor, in Sueideh (bei de Vogüé. Taf. 19). Pfeilerbasiliken sind selten und immer mit originellen Zügen; so Qualb-Luzeh (Taf. 122 und 126), wo über den weitgestellten Pfeilern kleine Wandsäulen auf Consolen als Träger der Deckbalken dienen, und in Rueiha (Taf. 69), wo die Pfeiler gar den romanischen ähnlich, mit rechtwinkeligen Vorlagen versehen sind, auf denen rundbogige Quergurten das Mittelschiff überspannen und mit giebelförmiger Uebermauerung das hölzerne Dachwerk tragen. Beide Kirchen gehören schon dem sechsten Jahrhundert an, also der Zeit, die sich von den ursprünglichen architektonischen Traditionen mehr entfernte. Der halbkreisförmige Abschluss des Mittelschiffs fehlt im Innern fast niemals, tritt aber im Aeussern selten frei hervor, sondern ist entweder, wie in jenen afrikanischen Kirchen, mit den zwei rechtwinkeligen Nebenräumen zu einer geradlinigen Schlusswand verbunden, oder doch von denselben in der Art flankirt, dass ihre rechtwinkeligen Schlusswände mit der Tangente der Apsis in einer Flucht und auf gemeinschaftlicher Grundmauer liegen. Die später so beliebten Formen des Abschlusses mit drei hervortretenden Nischen oder mit polygoner Umkleidung der innerlich runden Nische kommen beide nur ein Mal vor, jenes an der Klosterkirche zu Kalaat-Sem'an, dieses an der spätern Kirche von Turmanin. Dagegen ist die Chorseite mehrere Male

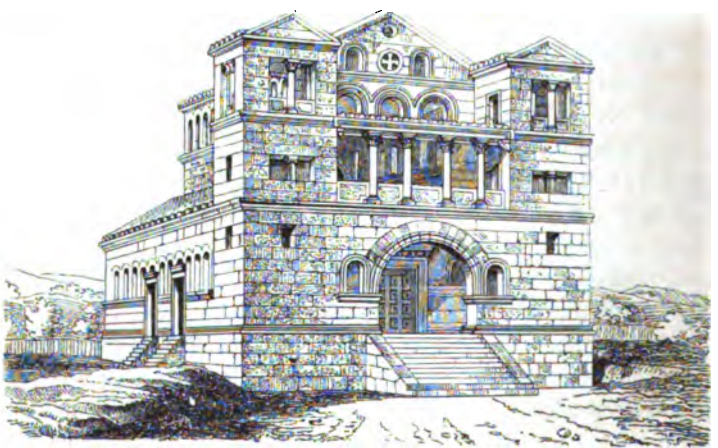


Fig. 27. Basilika zu Turmanin.

durch schlanke Wandsäulen mit einem kräftigen Consolengesimse, also in einer an romanische Bauten des 12. Jahrhunderts erinnernden Weise reich verziert. So an beiden obengenannten Pfeilerbasiliken von Qualb-Luzeh und Rueiha und an der Kirche von Kalaat-Sem'an bei frei hervortretender Apsis, an den Kirchen zu Deir-Seta und Baquouze (Taf. 116. u. 119) bei

gerader Schlusswand. Vor der westlichen Façade liegt häufig eine Vorhalle, die zuweilen (z. B. in Turmanin und Qualb-Luzeh, Taf. 132, 135, 124), eine eigenthümliche Ausbildung erhält, indem die Seitenflügel bis zur Höhe des Mittelschiffes thurmartig emporgeführt und in diesem zweiten Geschosse oberhalb des weiten Thorbogens, der sich im Erdgeschosse öffnet, durch eine Gallerie, zu Turmanin sogar durch eine Säulenstellung mit geradem Gebälk, verbunden sind. Offene Rundbögen und Gallerien an der Frontwand des Mittelschiffes, rechteckige, aber von Säulen getheilte Thurmfenster, reiche Gurtgesimse und Archivolten machen die ganze Erscheinung noch stattlicher und belebter.

Auch das Detail der Ornamentation ist oft ungewöhnlich. Die Kapitäle gehören meistens der korinthischen Ordnung an, jedoch mit manchen Abweichungen. Die Blätter stehen entweder senkrecht in scharf getrennten Reihen, aus denen dünne Stengel emporwachsen, die oben mit einem breiten Blattkelche die einfach rechtwinkelige Deckplatte tragen; oder sie sind wie vom Winde getrieben seitwärts übergeschlagen oder überziehen gleich

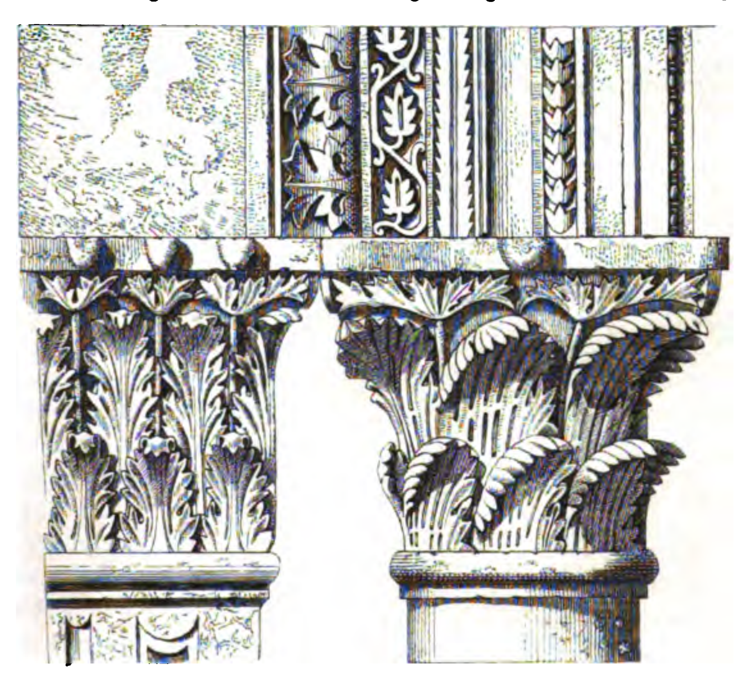
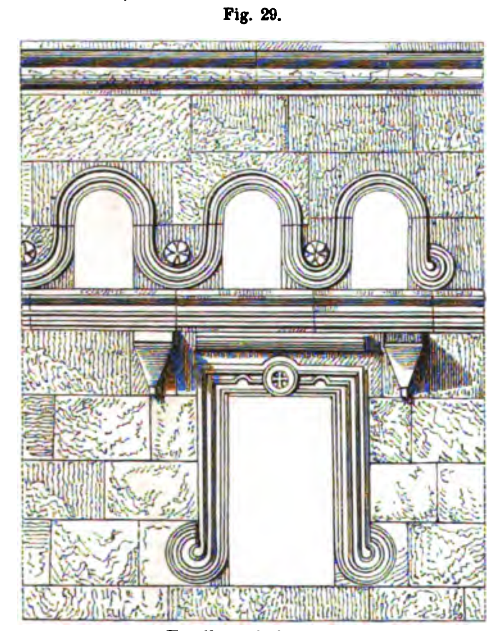


Fig. 28. Kapitäle aus Kalaat Seman.

einem Netzwerke mit filigranartiger Feinheit den ganzen Körper des Kapitäls. Die Behandlung des Akanthus ist trocken und ohne die zarte Eleganz antiker Ornamentik, zeigt aber doch die feine, scharf gezahnte

Zeichnung, welche ein besonderes Merkmal der gesammten orientalischen Ornamentsculptur ist[1]. Kämpferaufsätze sind selten und erinnern zuweilen noch mehr an die antike Architravgliederung als in anderen byzantinischen Gegenden. Die Archivolten und Gesimse sind reich gegliedert und zeigen alle Motive der römischen Kunst, aber die Formen sind derber, die Profile stumpfer, minder tief ausgehöhlt. Neben diesen antiken Elementen kommt dann aber manches Fremdartige vor; üppige, wunderlich verschlungene und zusammengerollte Akanthusbildungen, naturalistisch gebildete Trauben- und Epheuranken, zwischen denen Pfauen die Früchte picken, dann aber wieder eine abstracte, mehr geometrische Ornamentation, die der Antike völlig fremd ist und eher an die Linienspiele erinnert, welche einige Jahrhunderte später in der arabischen wie in der christlichen Kunst eine so grosse Rolle spielten. Sie bestehen bald aus kühnen, nach verborgener Regel gebildeten Verschlingungen, welche besonders die Bogenfelder der Thüren füllen, bald aus Kreisen, die aneinanderstossend oder sich durchschneidend, elliptische oder von concaven Linien begrenzte Figuren erzeugen oder Kreuze, Monogramme, Rosetten umschliessen, endlich auch wohl aus einfachem geradlinigem Flechtwerk (Taf. 43, 48, 81). Sehr charakteristisch ist eine Verzierung der Façaden, die in einem einfachen oder tauartig gebildeten breiten Rundstabe besteht, der die Fenster wie ein Band umschliesst, indem er am Fusse jedes Fensters aufsteigend und vom Scheitel des Bogens sich senkend, dann bis zum Fusse des nächsten Fensters fortläuft und sofort bis er am Ende der Fensterreihe auf beiden Seiten, wo nichts mehr zu verbinden ist, sich zu einer Volute aufwickelt. Endlich kommt auch einmal (in Behioh, Taf. 137, 138) eine Mauerverzierung vor, welche

Fig. 29.



Kapelle zu Kokanaya.

[1]) De Vogüé, le temple de Jerusalem. Die goldene Pforte zu Jerusalem, nach de Vogüé ein Bau des 6. Jahrhunderts, zeigt in allen ihren Details eine merkwürdige Uebereinstimmung mit den Monumenten Centralsyriens. Vgl. die Aufnahmen T. V—XII. 2 Kapitäle aus der Moschee El-Aksa, nach de Vogüé Reste der Justinianischen Marienkirche T. XXXII.

den Friesen mit sich durchschneidenden Bögen, wie sie im Mittelalter in England und an anderen Orten so beliebt waren, sehr ähnlich sieht.

Trotz dieser Verbindung verschiedenartiger ornamentistischer Elemente machen die Gebäude im Ganzen einen harmonischen, ruhigen Eindruck. Man fühlt einen bestimmten Gedanken, der sich Bahn bricht und das Ganze beherrscht, wenn er auch Ueberreste eines früheren Systems stehen lässt. Dieser Gedanke ist der des Constructiven und Zweckmässigen. Die spätere römische Kunst hatte den Schmuck gesucht und gehäuft; sie bildete gewaltige Mauermassen aus Gusswerk und rohen Bruchsteinen, um sie mit den Formen des griechischen Säulenbaues und mit Tafeln des edlen Marmors zu bekleiden. Hier regt sich ein neuer Geist, der jenen veralteten Schmuck allmälig abschüttelt. Die Säulen sind zwar noch geblieben, obgleich sie schliesslich bereits den Pfeilern weichen; selbst die korinthischen Kapitäle erhalten sich noch, obgleich ihr Blattwerk schon in unruhige Bewegung geräth. Aber die Anlagen sind vereinfacht die gleiche, solide Quadertechnik ist überall durchgeführt; nnd in der Ornamentation schafft dieser Geist abstracter Consequenz schon neue Formen. Statt in Naturbildern ergeht er sich in geometrischen Combinationen.

Auch an neuen, zum Theil sehr kühnen Plananlagen fehlt es nicht ganz. Die Kirche zu Mudjeleia (Taf. 63) ist in ihrer östlichen Hälfte eine einfache dreischiffige Basilika, bildet aber im Westen ein halbes Polygon und hat die Eingänge nur an den Seitenwänden. Sehr viel merkwürdiger ist die Hauptkirche des gewaltigen Klosters des Säulenheiligen Symeon auf dem Berge Kalaat Sem'an unweit Aleppo. Den Mittelpunkt derselben bildet nämlich, ohne Zweifel an der Stelle wo die Säule gestanden hatte, ein wahrscheinlich stets unbedeckt gewesenes grosses Octogon, von dem in Kreuzesform vier dreischiffige Arme ausgehen. Drei derselben, an ihrem äusseren Ende mit Vorhallen versehen, dienen als Zugänge; ihre Seitenschiffe setzen sich als Umgang hinter dem Octogon fort, wobei die äusseren Winkel halbrunde Nischen bilden. Der vierte und längste Kreuzarm dagegen, weiter geöffnet und reicher verziert, giebt einen grossartigen Chorraum.

Man könnte glauben, dass der Central- und Kuppelbau hier vorzugsweise schnell Aufnahme gefunden haben müsste. In Haourân gab die Nothwendigkeit der Steinbedeckung einen mächtigen Antrieb; sie wäre einfacher und zweckmässiger durch Wölbung, als durch die nur durch nahe Stützen ausführbare Balkendecke herzustellen gewesen. In der nörd-

---

[1]) de Vogüé T. 139. 140. 148. Ueber den hl. Symeon Stylites vgl. Gibbon Geschichte des Sinkens und Untergangs des römischen Weltreichs. Uebers. von J. Sporschil Leipzig 1862. Bd. VII. S. 80. und Ritter, Erdkunde. 2. Aufl. VII, 2. S. 1174 u. 1676 u. f.

lichen unserer beiden Regionen gab überdies der Wunderbau von Antiochien seit constantinischer Zeit ein leitendes Vorbild. Allein dessen ungeachtet ist die Wölbung sparsam und in grösseren Verhältnssen erst spät angewendet. Im Haourân kommen einige kleinere quadratische Gebäude vor, welche vermittelst Quaderplatten, die in diagonaler Richtung die Ecken überkragten, mit einer Kuppel gedeckt waren. So zunächst ein Saal des Palastes (Kaisarieh) zu Chaqqua (Taf. 8, 9.), dann aber auch zwei kapellenartige Gebäude, von denen das zu Omm-es-Zeitun das inschriftliche Datum von 283 n. Chr. trägt, das zu Chaqqua aber (beide auf Taf. 6.) jenem gleichzeitig scheinen soll. Grössere Kuppelkirchen dagegen finden sich auch hier erst aus dem sechsten Jahrhundert. Bei der Kathedrale zu Bosrah ganz am Südende des Haourân, deren ausführliche Inschrift das Gründungsjahr 505 nach Christi Geburt berechnen lässt, ist es noch zweifelhaft, ob sie eine steinerne Kuppel getragen[1]). Wichtiger ist dann die Kirche zu Ezra (Taf. 21.), welche auf achteckigem Unterbau wiederum vermitteltst überkragender Steinplatten in den Ecken die elliptische Kuppel trägt. Sie stammt aber, wie die Inschrift ergiebt, erst aus dem Jahre 510. Ebenso vereinzelt sind die Kuppelbauten in der nördlichen Region. Ausser einigen Grabmonumenten, bei denen die Ausführung der Kuppel nicht deutlich erhellt, ist nur ein reicherer Gewölbebau zu nennen. Er gehört zu den Kirchen des schon erwähnten Wallfahrtsortes Kalaat Sem'an. (Taf. 149, 150.) Der quadratische Hauptraum wird durch Nischen in seinen Ecken in das Achteck übergeleitet und trägt so den äusserlich mit Wandsäulen ausgestatteten hohen achteckigen Mittelraum. Ein quadratischer Umgang, der sich mit Quergurten anlegt, umschliesst denselben, während auf der Ostseite die innerlich halbrunde aber viereckig ummauerte Apsis hervortritt.

Die Basilika ist also auch in diesen Gegenden vorherrschend, und die Uebersicht ihrer Bauten giebt den unwiderleglichen Beweis, dass der Kuppelbau, der nachher im byzantinischen Style so wichtig wurde, nicht von hier, nicht aus asiatischen Traditionen hervorging.

Von dieser entlegenen Stelle des Orients müssen wir, um weitere Anschauungen von der Entwickelung des byzantinischen Styles zu erhalten,

---

[1]) Unter den Zeichnungen de Vogüé's sucht man sie vergeblich. Dagegen giebt Guillaume Rey, Voyage dans le Haourân tab. IV und p. 179 einen, aber freilich nur von ungenügenden Notizen begleiteten Grundriss. Auch die Inschrift ist bei ihm ungenau und bei Texier and Pullan a. a. O. nach der von Wadington an Ort und Stelle genommenen Abschrift berichtigt, wo sie denn die Jahreszahl 407 der Aera von Bosrah ergiebt, welche dem im Texte angegebenen Jahre unsrer Zeitrechnung entspricht. Diese Reisenden schlossen aber aus der Schwäche der Mauern, dass sie niemals eine Steinkuppel getragen haben könnten.

unsere Blicke noch ein Mal wieder nach Italien wenden, und zwar nach Ravenna[1]), das gerade in dieser Zeit eine hohe Bedeutung gewonnen hatte. Seit dem Herandringen der nördlichen Völker gegen Italien schien Rom nicht mehr der geeignete Sitz der Herrschaft; Theodosius hatte in Mailand residirt, sein Sohn Honorius zog die Stelle von Ravenna vor, das, damals nahe am Meere gelegen, durch seinen Hafen und als Flottenstation Hülfe aus den andern Küstenländern und im schlimmsten Falle die Flucht sicherte. Seine nächsten Nachfolger, dann auch der Ostgothe Theoderich folgten seinem Beispiel, und als endlich unter Justinians Regierung die Kaiser des Orients aufs Neue in Italien festen Fuss fassten, wurde auch der Sitz des kaiserlicheu Statthalters, des Exarchen, in diese dem Orient nahe und zugängliche Stadt verlegt. Eine Reihe von grossentheils sehr wohlerhaltenen Gebäuden entspricht diesen verschiedenen Epochen der städtischen Geschichte. Sie unterscheiden sich von denen des gleichzeitigen Roms in mehr als einer Beziehung. Während in Rom die Benutzung antiker Materialien die Form bestimmte oder deren Vernachlässigung herbeiführte, war hier eine neue Residenz zu begründen. Man baute daher mit neubeschafftem Material, das bei der hereinbrechenden Verwirrung des Abendlandes grossentheils aus dem Orient herbeigeholt und dort bearbeitet wurde, um so mehr als die Herrscher oder Bauherrn von Ravenna in nächster Beziehung zu Constantinopel standen. Nach dem Tode des Honorius erlangte seine Schwester, die berühmte schicksalsreiche Wittwe des Westgothen Athaulf, Galla Placidia, die Herrschaft, welche sie für ihren unmündigen Sohn Valentinian in Anspruch nahm, nur durch die Hülfe byzantinischer Truppen (425), und während ihrer fernern Regierung waren ihre Blicke stets auf ihre Verwandten in Constantinopel gerichtet. Selbst unter der Herrschaft des klugen Theoderich blieb ein enger Zusammenhang wenigstens der katholischen Geistlichkeit und des Volkes mit dem Orient. Denn von dorther erhielten sie Rath und Unterstützung, um dem Arianismus ihrer ostgothischen Herrn zu widerstehen und den Glanz ihrer Kirchen zu erhalten. Endlich zur Zeit des Exarchats gewann das byzantinische Element völlig die Ueberhand.

Im Anfange dieses Zeitraums war ohne Zweifel die Architektur in Ravenna der römischen sehr ähnlich, namentlich wurde während desselben

---

[1]) Historische Hauptquelle sind die im neunten Jahrhundert von dem Bischof Agnellus verfassten Lebensbeschreibungen ravennatischer Bischöfe; Muratori Script. Tom. II. P. 1. pag. 95. Abbildungen und Beschreibungen der Denkmäler bei F. v. Quast, die altchristl. Bauwerke von Ravenna, Berlin 1842, in dem Aufsatze: Architecture byzantine von Alb. Lenoir in César Daly Révue de l'Arch. Paris 1840 p. 7 ff. und p. 65 ff., bei Rahn, ein Besuch in Ravenna in v. Zahn's Jahrbüchern der Kunstwissenschaft, 1868 S. 163. Besonders gründliche Aufnahme giebt Hübsch in seinem oben citirten grossen Werke.

die Basilikenform ausschliesslich angewendet. Doch finden wir schon in den ältesten Bauten von Ravenna diesen Styl reiner und gesetzlicher ausgebildet, nicht mit der nachlässigen und rohen Behandlung, wie in Rom. Die Säulen sind nicht von wechselnder Form, wie dort, sondern gleichmässig gebildet, ihre Stämme von prokonnesischem Marmor (aus der heutigen Insel Marmora im Propontis) ohne Zweifel in den Steinbrüchen selbst bearbeitet. Die Kapitäle, meistens korinthisch oder componirt und in demselben Bauwerke sämmtlich gleich, weichen in der Behandlung von denen der spätrömischen Zeit ab. Die Gesammtform ist strenger und nüchterner, nicht mit der feingeschwungenen Linie des korinthischen Kelches, das Blattwerk eckig und spröde, mit kleinlich zugespitzten Zacken, die Stellung der Blätter schematisch regelmässig und doch von unruhiger Wirkung der beleuchteten und der schattigen Stellen. Der Echinus und die Voluten des compositen Kapitäls sind klein und gedrückt und das Ganze nähert sich einer schweren, unschönen Würfelform. Am Auffallendsten tritt dies

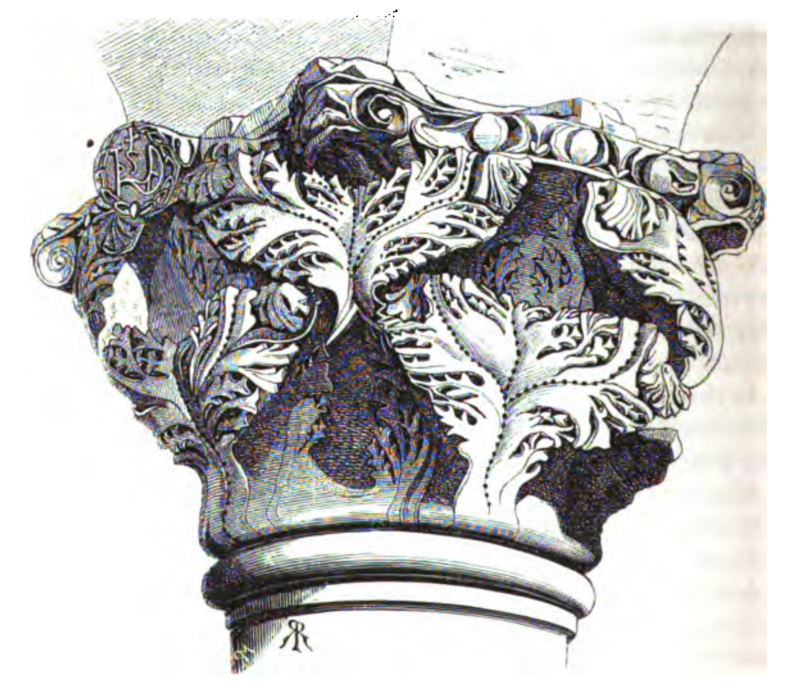


Fig. 30. Von der Hercules-Basilika in Ravenna.

hervor an den Säulen eines Porticus, dem angeblichen Reste der von Theoderich wiederhergestellten Hercules-Basilika und an denen der unten zu erwähnenden Kirche S. Apollinare nuovo. Daneben kommen dann andere

Kapitäle vor (Fig. 31), welche sich noch weiter von der Antike entfernen, die Gestalt einer umgekehrten, etwas geschweiften Pyramide annehmen und auf ihren Flächen einen willkürlichen arabeskenartigen Schmuck ohne constructive Bedeutung erhalten. Da jene Behandlung des Akanthusblattes auf dem ganzen Gebiete des byzantinischen Styls vorherrscht und auch dieses würfelartige Kapitäl dort einheimisch ist, so kann der griechische Einfluss hier nicht bezweifelt werden. Ueber den Kapitälen liegt als unmittelbarer Träger des Bogens ein kubischer Kämpfer-Aufsatz, der sich nach oben bald schräg, bald verschiedenartig geschweift erweitert und dessen Fronten mit Kreuzen oder Monogrammen geschmückt sind. Dieses Bauglied, ohne Zweifel wie der ähnliche Aufsatz in den Thermen des Diocletian und in andern spätrömischen Monumenten eine Erinnerung an das antike Gebälk, kommt in den christlichen Basiliken Roms höchst selten und auch in denen des Orients nur zuweilen vor, ist dagegen in denen von Ravenna die Regel. Auch sonst zeigen sie eine Neigung zu gleichbleibender Behandlung; die Verbindung der Säulen erfolgt niemals mehr durch gerades Gebälk, sondern stets durch Rundbögen, und die Apsis tritt immer, wie es nicht in Rom, wohl aber in byzantinischen Bauten üblich ist, bei innerem Halbrund nach aussen polygon hervor, gewöhnlich in der Form eines halben Zehnecks, wobei die Wände von grossen Rundbogenfenstern durchbrochen sind. Auch diese Form, wie sie in den zwei ältesten Basiliken Ravennas, der ehemaligen Peterskirche (jetzt S. Francesco) und der von der Galla Placidia gestifteten Kirche des Evangelisten Johannes vorhanden ist, weist also auf byzantinische Einwirkungen hin. Neben dem Basilikenstyle finden sich frühzeitige Anfänge des Central- und Kuppelbaues. Dahin gehört das Baptisterium der Kathedrale, S. Giovanni in Fonte, ein Bauwerk, das vermuthlich dem Anfange des V. Jahrhunderts angehört, ursprünglich ein Achteck mit vier halbrunden Ausbauten und zwei Ein-

Fig. 31.



Kapital aus S. Michele in Affricisco Ravenna.

gängen in den Diagonalseiten. Das Innere zeigt neben der Pracht der Mosaiken eine reiche Gliederung der Wandflächen vermittelst rundbogiger Blenden; unten auf jeder Seite ein grosser Wandbogen, darüber von ionischen Säulen getragen drei kleinere Arcaden, deren grössere und mittlere ein Fenster enthält. Ein Schildbogen endlich, auf schlanken Ecksäulen, fasst jedesmal diese obere Gruppe zusammen und bildet das Auflager der Kuppel, welche dann die Form einer Halbkugel hat und das erste Beispiel jener eigenthümlichen Construction ist, wonach das ganze Gewölbe aus horizontalen Ringen von ineinandergefügten Töpfen besteht. Nicht minder wichtig ist das Kirchlein SS. Nazaro e Celso, ursprünglich die Grabkapelle, welche Galla Placidia für sich und ihre Angehörigen erbauen liess, für die spätere Ausbildung des byzantinischen Kuppelbaues ein bedeutsames Monument. Es hat die Gestalt eines lateinischen Kreuzes, dessen Arme mit Tonnengewölben überspannt sind. Ueber der Durchschneidung derselben erhebt sich ein viereckiger Aufbau, der von winzigen Fenstern durchbrochen und mit einer Kuppel bedeckt ist. Ihre Rundform wird aber nicht, wie dies später der Fall ist, durch besondere Eckwölbungen (Zwickel, Pendentifs) vorbereitet, sondern sie steigt, sogar ohne Vermittlung eines Kranzgesimses, sogleich von dem Verticalbau auf. Im Innern zieren Mosaiken von ausserordentlicher Schönheit alle Wand- und Gewölbflächen. Das Aeussere hingegen, wo die Kuppel durch eine viereckige Hintermauerung verhüllt wird, ist ein schmuckloser Ziegelbau mit antikisirenden Gesimsen und Giebeln[1]).

Unter den Bauten, die zur Zeit der Ostgothenherrschaft errichtet wurden, zeichnet sich der angebliche Palast Theoderichs durch die auffallende Verwendung ungleichartiger Zierglieder und den Schmuck von Blendarcaden aus, die wie am Palaste zu Spalato von Wandsäulen auf vorspringenden Consolen getragen werden; ebenso weist das Grabmal des Königs, dessen wir später gedenken werden, in seiner Hauptform auf römische Vorbilder zurück. Bei den Kirchen besteht eine völlige Uebereinstimmung zwischen Arianern und Katholiken. Die Basilika bleibt für beide die gewöhnliche Form der Anlage und auch im Centralbau des arianischen Baptisteriums ergiebt sich ein genauer Anschluss an das System von S. Giovanni in Fonte. Die bedeutendste der arianischen Basiliken ist die des h. Martin. Die Pracht der inneren Ausstattung verlieh ihr den Beinamen „in coelo aureo", heute führt sie den Titel S. Apolli-

[1]) Die ursprüngliche Beschaffenheit des Baptisteriums S. Giovanni in Fonte und des Grabmals der Galla Placidia, welch letzteres durch eine Vorhalle mit dem Narthex der ebenfalls von der Kaiserin gestifteten Basilica Sanctae Crucis zusammenhing, ist neuerdings durch Nachgrabungen entdeckt worden. Vgl. de Rossi's Bulletino di Archeologia cristiana 1866. p. 73 u. f.

nare nuovo und ist das einzige Beispiel einer altchristlichen Basilika, die ausser dem wohlerhaltenen Mosaikschmucke des Mittelschiffs sogar die antikisirende Stuckgliederung der Archivolten und des Gurtgesimses mit den Spuren ursprünglicher Bemalung aufzuweisen hat. In den katholischen Kirchen, welche in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts unter ostgothischer Herrschaft angefangen und nur nach der Eroberung durch Justinians Statthalter in seinem Namen vollendet wurden, nimmt der byzantinische Einfluss überhand[1]. Die eine dieser Kirchen, S. Apollinare in Classe, jetzt ein einsamer Bau auf der Stelle der ehemaligen Hafenstadt, ist zwar eine Basilika gewöhnlicher Anord-

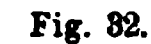
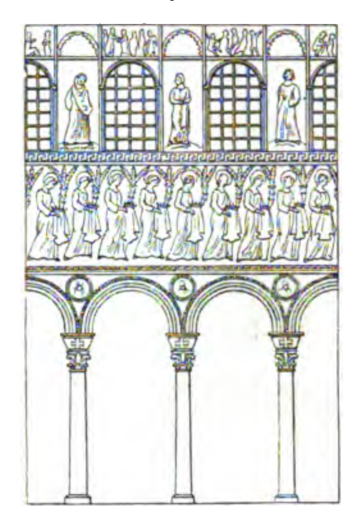


Fig. 32.



S. Apollinare nuovo, Ravenna.



Fig. 33. S. Apollinare in Classe, Ravenna.

---

[1]) Agnellus sowohl als vorhandene Inschriften bezeichnen einen gewissen Julianus Argentarius als den Erbauer der Kirchen S. Maria Maggiore, S. Vitale, S. Michele in Affricisco und S. Apollinare in Classe. Dass selbst der reichste Privatmann aus eigenen Mitteln solche Unternehmungen hätte bestreiten können, ist höchst unwahrscheinlich, und man hat deshalb den Beinamen Argentarius auf das Amt eines Schatzmeisters bezogen, in welcher Eigenschaft Julianus mit den von der ravennatischen Kirche vielleicht auch aus byzantinischen Quellen zugeflossenen Mitteln hier Bauten aufführte.

nung, aber in der Ausschmückung mannigfach abweichend. Die Marmorsäulen stehen auf niedrigen Postamenten, deren Wände mit seltsamen Rauten verziert sind. Die Kapitäle haben die bereits geschilderte Form der verkümmerten compositen Ordnung, wie an der Hercules-Basilika, mit den breiten und bau-



Fig. 34. S. Apollinare in Classe.

schigen wie vom Winde bewegten Blättern und den durch Bohrlöcher betonten Blattnerven (Fig. 30). An den correspondirenden Pilasterkapitälen der beiden Schmalseiten ist die Behandlung noch derber und massiger, die Verzierung der Hauptrippen sogar, wie in romanischen Bauten, diamantförmig, während dagegen an einem Gurtgesimse, das von den östlichen Pilastern um die Apsis herumläuft, die feine, naturwahre Blattbehandlung überrascht. Die polygone Apsis ist hier von zwei ebenso gestalteten Nebentribunen begleitet. Am Aeusseren ist es bemerkenswerth, dass die Langwände in beiden Geschossen durch Blendarcaden belebt sind, welche auf schwachvortretenden Pilastern die Fenster umrahmen; eine, der Schmucklosigkeit römischer Basiliken gegenüber, wichtige Neuerung, die für den ravennatischen Basilikenstyl charakteristisch ist (Fig. 33).

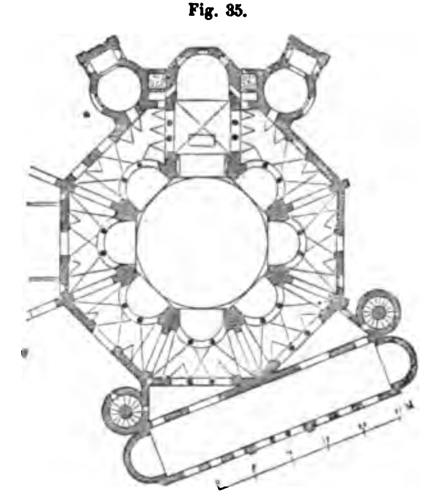
Neben diesen Basiliken Ravenna's ist eine ausserhalb dieser Stadt und sogar Italiens, aber doch am adriatischen Meere gelegene zu nennen, die Kathedrale von Parenzo in Istrien[1]). Die Lebenszeit des Bischofs

[1]) Die Kirche zu Parenzo hat wiederholte Publicationen erhalten; zuerst durch Eitelberger in den Denkmälern des österr. Kaiserstaats Bd. I. S. 95 ff., dann durch Lohde in der Berliner Zeitschrift für Bauwesen Bd. IX. (1859) und endlich bei Hübsch a. a. O. S. 45. Taf. XVII. F. 7. Taf. XX. Fig. 1—19.

Euphrasius, der in einer pomphaften Inschrift als der Hersteller und Vergrösserer der verfallenen alten Kirche gerühmt wird, scheint erst in das siebente Jahrhundert zu fallen; aber es ist nicht unwahrscheinlich, dass der ursprüngliche, wahrscheinlich dem sechsten Jahrhundert angehörige Bau in dieser Erneuerung erhalten ist. Jedenfalls ist es eine Basilika mit allen Erfordernissen der altchristlichen Zeit; mit einem Atrium, einem Baptisterium und reichem musivischem Schmuck, und dabei in ihren Details, in der polygonalen Umkleidung der Apsis, den byzantinischen Säulenkapitälen, den Kämpferaufsätzen, selbst den Profilirungen der Gesimse so übereinstimmend mit den ravennatischen Bauten, dass man nicht anstehen darf, sie für ein Werk derselben Schule zu halten.

Wichtiger aber für die Geschichte der Architektur als diese Basiliken ist der berühmte Central- und Kuppelbau Ravenna's, S. Vitale[1]), ebenfalls wie S. Apollinare in classe von den Katholiken unter gothischer Herrschaft (526) begonnen, aber unter byzantinischer vollendet, und sogar erst 547 geweihet. Im Aeusseren bilden die Umfassungsmauern ein regelmässiges Octogon, welchem im Innern acht mächtige, durch hohe Rundbögen verbundene Pfeiler dergestalt entsprechen, dass sich zwischen ihnen und der äusseren Wand ein ringsumlaufender aus zwei Stockwerken bestehender Umgang bildet. Die Zwischenräume dieser Pfeiler sind (mit Ausnahme des einen, welcher den Zugang zum Altare bildet) jeder mit zwei Säulen ausgefüllt, die in einer nach aussen zu gerichteten halbkreisförmigen Linie stehen, durch Bögen verbunden sind, und so zwei andere, ebenso gestellte Säulen tragen, über welchen sich dann eine Halbkuppel wölbt, die sich an den grossen Tragebogen der Pfeiler anlehnt. Diese oberen Säulen entsprechen dem oberen Stockwerke des Umganges und stellen dessen Oeffnung gegen den Mittelraum dar. Darüber erhebt sich die achteckige Mauer des oberen Mittelbaues, welche durch kleine, in ihren Ecken angebrachte Nischengewölbe mit der kreisförmigen Grundlinie

Fig. 35.



S. Vitale, Ravenna.

---

[1]) Aufnahmen bei Isabelle les édifices circulaires Pl. 45—48. und bei Hübsch T. XXI. XXII.; das Topfgewölbe bei Agincourt Architecture T. XXIII.

der sich darüber erhebenden, von acht grossen Fenstern durchbrochenen Kuppel verbunden ist. Der Seitendruck derselben ist zunächst auf die Tragebögen und die ihnen anliegenden Halbkuppeln der Exedren, dann aber auf die Gewölbe des niedrigeren Umgangs und die durch Strebepfeiler verstärkten Aussenmauern hingeleitet. Das Gewölbe der Kuppel selbst ist sehr künstlich aus Thongefässen gebildet; unten, zwischen den

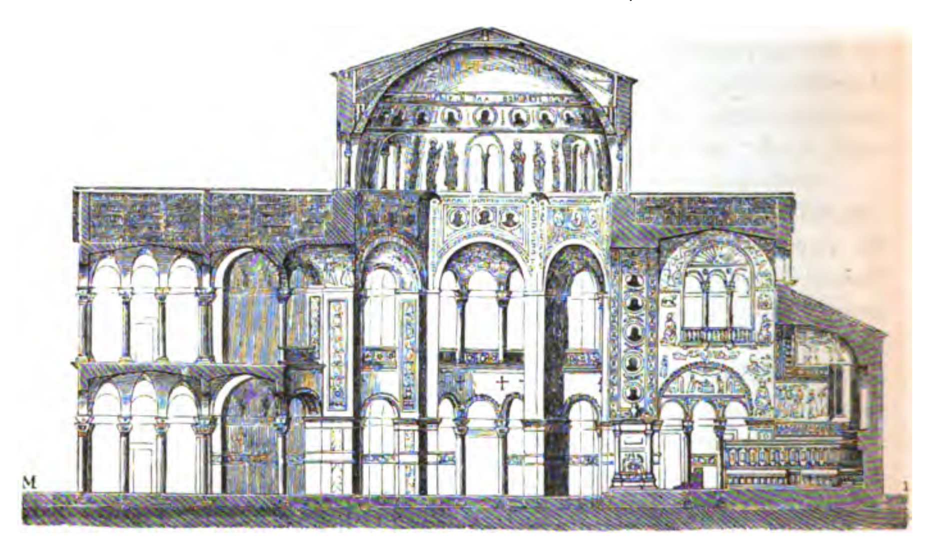


Fig. 36. Durchschnitt von S. Vitale in Ravenna.

Fenstern sind es senkrecht in einandergestellte Amphoren, dann aber oberhalb derselben horizontal gefügte Töpfe, die (einer Flasche ohne Boden gleichend) mit Spitze und Mündung in einander greifen und so in einer Spirallinie bis zum höchsten Punkte fortlaufen. Das Presbyterium besteht aus einem quadraten, durch ein Kreuzgewölbe bedeckten Raume und aus der Apsis, welche im Innern rund ist, während sie im Aeussern drei Polygonseiten zeigt. Gegenüber der Apsis befand sich ehedem eine langgedehnte Vorhalle, deren Schmalseiten von halbrunden Ausbauten und zwei Rundthürmen flankirt waren; dass die unsymmetrische Stellung dieser Vorhalle, wonach sie in schiefer Richtung der Länge zweier Seiten des Achtecks entsprach, schon ursprünglich war, ist neuerlich durch Untersuchungen an Ort und Stelle ausser Zweifel gesetzt. Das Aeussere von S. Vitale ist ein schmuckloser Ziegelbau, der nur durch die malerische Zusammenstellung verschiedenartiger Höhen und die schlanke Kühnheit des Aufbaues imponirt. Desto mannigfaltiger ist die Wirkung des Innern. Man sieht hier ein völlig verschiedenes, fast entgegengesetztes System wie in den altchristlichen Basiliken. An die Stelle der einfachen, langgestreckten,

geraden Linien ist hier eine künstliche Verbindung vielfacher Curven, die, stets von anderen Mittelpunkten aus gezogen, doch aneinander schliessen und eine grosse Centralisation um das runde Kuppelgewölbe herum bilden. So ist es im Grundrisse durch die halbkreisförmige Stellung der Zwischen-

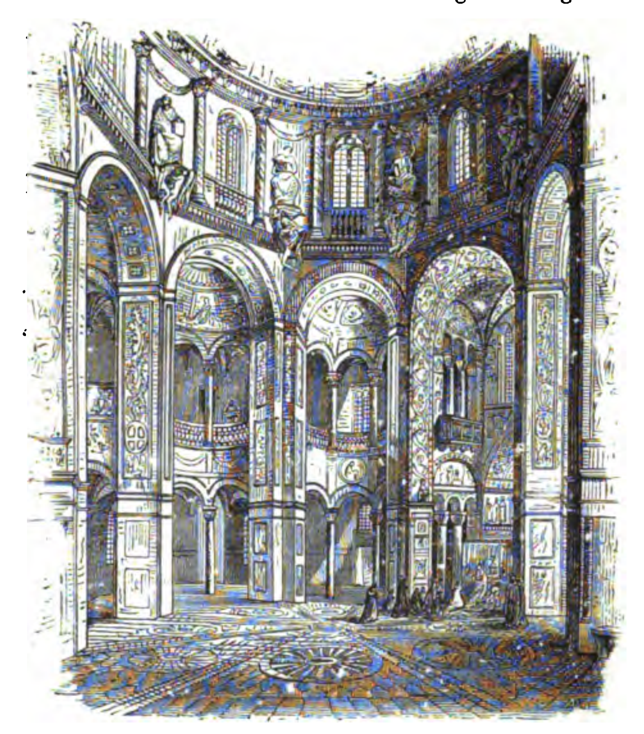


Fig. 37. Inneres von S. Vitale, Ravenna.

säulen, so noch mehr nach oben hin durch die ineinanderwirkenden grösseren und kleineren Verbindungsbögen, Halbkuppeln, Tonnengewölbe. Dennoch ist eine grossartige Consequenz in der Entfaltung des Reichthums der Formen nicht zu verkennen. Die Pracht der verschiedenen farbigen Marmorarten, mit denen Fussboden und Wände theilweise noch geschmückt sind, und die Kostbarkeit der Säulenschäfte wetteifern mit der feinen und fleissigen Ausführung der Details. Denn auch an diesen finden wir nun ein neues System festgestellt. Die Kapitäle in der obern Gallerie sind noch römisch componirte, die der untern Säulenstellung dagegen haben die Form einer umgekehrten und abgestumpften Pyramide oder, wie man sie gewöhnlich bezeichnet, eines (nach unten zu abnehmenden) Würfels, der von einem filigranartig geschmückten Bande eingefasst ist und in der Mitte eine phantastische Blume zeigt (Fig. 38.). Noch reicher sind die Kapitäleder Säulen im

Presbyterium, zum Theil in jener würfelartigen, zum Theil in ungewöhnlicher Form, wie in schwere Falten gelegt, alle aber von feinem Laub-

Fig. 38.



S. Vitale, Ravenna, Rotunde. Erdgeschoss.

Fig. 39.



S. Vitale, Ravenna, Presbyterium. Erdgeschoss.

Fig. 40.



S. Vitale, Ravenna, Presbyterium. Obergeschoss.

und Netzwerk umgeben, das frei über dem innern Kerne hervorsteht und nur durch einzelne Stützen des Steins mit ihm zusammenhängt, überdies in Gold und Farbenpracht glänzend. Denken wir an die Einfachheit und Strenge der römischen Basiliken zurück, mit dem geliehenen, ungenau angepassten Schmuck antiker Säulen, mit dem schweren ernsten Glanz ihrer Mosaiken, so fühlen wir uns hier auf ganz anderm Boden. Eine Koketterie des Reichthums und der Künstlichkeit, ein bewusstes Spiel der Phantasie, ein Wohlgefallen an dem Ungewöhnlichen, mit einem Wort ein Anhauch orientalischen Wesens tritt uns fremdartig entgegen.

Ravenna nimmt in der Entwickelung des Kuppelbaues eine wichtige Stellung ein. Das Bestreben, den soliden Schmuck der Kuppel den Bedürfnissen des christlichen Cultus anzupassen, welches schon in der Zeit Constantins mehrfache, zum Theil sehr bedeutende neue Anlagen hervor-

gerufen hatte, war seit dem Bau von S. Lorenzo in Mailand vom Ende des vierten Jahrhunderts nicht weiter gediehen. Italien, von den Einfällen der Barbaren heimgesucht, besass zu so kostspieligen Bauunternehmungen weder Mittel noch Muth; das östliche Reich war zwar in minder ungünstiger Lage, und hatte überdies in dem zunehmenden Mangel des Bauholzes eine Aufforderung zu umfassender Ausbildung des Gewölbebaues. Aber mit der Neubildung seiner Verhältnisse beschäftigt und von Italien abgeschnitten, von dem es seit Jahrhunderten seine Impulse zu empfangen gewohnt war, hatte es keinen Meister hervorgebracht, der sich der weiteren Lösung dieses Problems unterzogen. Wenigstens haben wir keine Kunde von einem solchen Unternehmen aus dem fünften Jahrhundert. Ravenna, auf italischem Boden liegend und dadurch den hier wurzelnden künstlerischen Traditionen weniger entfremdet, durch geographische Lage und durch wiederholte politische Beziehungen dem östlichen Reiche zugewendet, stand in einer günstigen Mitte. Als Residenz einiger Kaiser, dann des grossen Gothenkönigs, endlich des byzantinischen Exarchen begünstigt und aufblühend, daher auch in lebendiger Bauthätigkeit, war es der geeignete Ort, jene Bestrebungen wieder aufzunehmen. Um die Schritte zu würdigen, die hier in dieser Beziehung geschahen, ist es rathsam, die technischen Bedingungen jenes Problems näher ins Auge zu fassen.

Der Ausgangspunkt war, dass die reine Rotunde, welche allerdings die natürlichste und sicherste Unterlage für die Kuppel darbot, dem christlichen Cultus nicht zusagte, weil ihr die sichtbare Beziehung zum Altare und die festen Abgrenzungen für die einzelnen Classen der Gemeindeglieder fehlte und die Räume neben dem Altare unbenutzbar waren. Günstiger war das durch halbkreisförmige Ausbauten erweiterte Polygon, weil es gesonderte Räumlichkeiten und vermöge jener Exedren eine kräftige Widerlage für die Kuppel gewährte. Allein schon bei dem Polygon, obgleich es sich der Rundung am meisten nähert, war die Verbindung mit der kreisförmigen Grundlage der Kuppel nicht ohne Schwierigkeit. Man hatte dafür an den Kirchen des vierten Jahrhunderts zwei verschiedene Lösungen versucht, beide schon in heidnischen Bauten angewendet. Die eine, für welche der s. g. Tempel der Minerva Medica zu Rom ein grossartiges Vorbild gab, bestand darin, dass man die Weite der Kuppelwölbung der Diagonale (dem grösseren Durchmesser) des Polygones gleichsetzte, wobei sie dann, da ihre Grundlinie in dem das Polygon umschreibenden Kreise bestand und also nur die Ecken, nicht die dazwischen liegenden Seiten des Polygons berührte, nur aus diesen Ecken aufsteigen konnte und den nöthigen Raumabschluss und die weitere Stütze nur dadurch erhielt, dass die Seitenwände bis dahin hinaufgeführt wurden, wo sie die nunmehr schon abnehmende Kugelfläche berührten und also mit

einem derselben entsprechenden Bogen (Schildbogen) abschlossen[1]. Die Mängel dieser Wölbungsart (der s. g. Hängekuppel) bestehen theils in diesem Durchschneiden senkrechter und gekrümmter Flächen, theils darin, dass die oberhalb dieser Durchschneidungen übrigbleibende in sich zusammenhängende Wölbung nicht eine volle Halbkugel bildet, sondern eine verkürzte, gedrückte Gestalt. Deshalb suchte man dann einen andern Ausweg, den namentlich der Architekt der grossartigen Kirche S. Lorenzo in Mailand angewendet hatte, obgleich die Ungleichheit der Seiten seines inneren Achtecks es ihm erschwerte. Er gab nämlich sämmtlichen Seiten seines Polygons einen horizontalen Abschluss und liess von dem dadurch erlangten achteckigen Gesimse die Wölbung nicht als Halbkugel, sondern in einzelnen, jenen Seiten entsprechenden Kappen aufsteigen; ein s. g. Klostergewölbe, eine polygone Kuppel, gewissermaassen nur die nach oben zu sich einwölbende Fortsetzung der verticalen Mauerwände. Dies gab eine sehr solide Construction, indem jeder Theil des Gewölbes, ganz wie in der römischen Rotunde, unmittelbar auf der senkrechten Mauer ruhete; aber freilich war dabei die imposante Wirkung der ungebrochenen Kugelfläche geopfert.

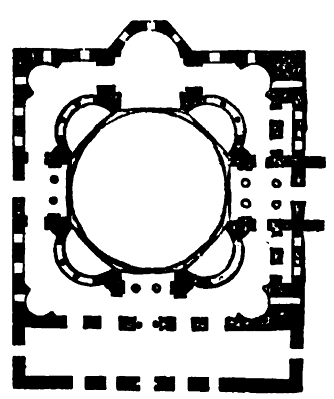
Die Meister von Ravenna versuchten es zuerst mit jener einfacheren Weise; die Hängekuppel kommt wiederholt bei ihnen vor, in den beiden Baptisterien, sowie am Grabmal der Galla Placidia. Bei diesem letzten Bau findet sich überdies die nicht unwichtige Neuerung, dass die Kuppel statt von polygoner, von quadrater Grundfläche aufsteigt. Der Meister von S. Vitale, der eine grosse Gemeindekirche zu überwölben hatte, hielt sich mehr an das Vorbild von S. Lorenzo in Mailand; er brauchte das Achteck, durch Exedren erweitert und gestützt. Aber er konnte sich nicht entschliessen, die schöne Kugelfläche zu brechen, und suchte nach einem Mittel, sie über dem achteckigen Raume herzustellen. Er fand es darin, dass er zur Grundfläche der Halbkugel nicht, wie bei der Hängekuppel, den das Achteck umschliessenden, nur die äusseren Ecken desselben treffenden Kreis wählte, sondern den innern, welcher nur die Mitte der Seiten des Achtecks berührt. Dadurch entstanden dann freilich Lücken in den Winkeln des Achtecks, aber er war kühn genug, diese durch kleine, in diesen Winkeln angebrachte Nischengewölbe zu füllen und erschuf sich so ein inneres kreisförmiges, theils auf den senkrechten Mauern theils auf diesen Nischen ruhendes Gesimse, welches dann die unmittelbare Unterlage der Kuppel bildete.

Ob der Meister von S. Vitale in der Anwendung dieser Nischen Vor-

[1]) Vgl. über diese verschiedenen Kuppelformen und die Geschichte der Technik Rahn, Central- und Kuppelbau S. 68—77.

gänger gehabt, müssen wir dahingestellt sein lassen. In Italien ist nicht wohl daran zu denken, viel eher aber im Orient, wo gerade damals der Kuppelbau auf mehreren Stellen wieder aufgenommen wurde. Schon in der Kirche zu Ezra im Haouran in Syrien, welche von 510, also vor dem Beginn von S. Vitale (526) datirt ist, finden wir eine kreisförmige Kuppel auf dem inneren Achteck, aber die Ausgleichung erfolgt nach der Weise des syrischen Localstyles durch einfache Ueberkragung der Ecken. Dagegen wissen wir von einem sehr merkwürdigen Bau in Constantinopel, der im Anfange der Regierung Justinians (527)[1]), mithin ungefähr gleichzeitig mit S. Vitale begonnen ist und neben anderen wichtigen Eigenthümlichkeiten, auch eine ähnliche, aber vollkommenere Lösung des Kuppelbaues zeigt. Es ist dies die Kirche der Heiligen Sergius und Bacchus[2]), von den Türken gewöhnlich Kutschuk aya Sofia, die kleine Sophienkirche, genannt. Schon ihre Anlage unterscheidet sich in sehr merkwürdiger, für den Orient charakteristischer Weise von denen von S. Lorenzo in Mailand und von S. Vitale; sie beruhet nämlich auf demselben Gedanken, aber mit wesentlicher Vereinfachung. Auch hier wird der achteckige Mittelraum von acht grossen, durch Rundbögen verbundenen Pfeilern mit zweigeschossigen Säulenstellungen begrenzt und durch Exedren gestützt. Aber diese Exedren sind nicht wie in S. Vitale auf allen Seiten (mit Ausnahme der Altarseite), auch nicht wie in S. Lorenzo auf den vier grösseren Mittelseiten, sondern nur auf den vier Diagonalseiten angebracht, während die den Axen entsprechenden Seiten nur eine geradlinige Säulenstellung haben. Es ist dadurch die Möglichkeit gegeben, die Umfassungsmauern statt wie in S. Vitale achteckig oder wie in S. Lorenzo weit ausgedehnt, quadratisch und nur in geringer Entfernung anzulegen, so dass nur ein schmaler Umgang bleibt, der indessen sowohl für den kirchlichen Gebrauch, als

Fig. 41.



SS. Sergius und Bacchus, Constantinopel.

[1]) Procop. de aedif. I. 4. nennt diese Kirche ganz im Anfange der langen Liste der Bauten seines Kaisers.

[2]) Wenigstens benennt sie Procop mit diesen beiden Namen, während eine noch jetzt in der Kirche erhaltene Inschrift aus Justinians Zeit nur den des h. Sergius angiebt (Salzenberg a. a. O. S. 42). Sie hatte gemeinsame Zugänge mit einer gleichzeitigen, aber basilikenartig erbauten, den Aposteln Petrus und Paulus gewidmeten, jetzt untergegangenen Kirche. Aufnahmen bei Salzenberg Taf. 5 und bei Hübsch Taf. 32. Fig. 1. 2. 13. 14. Taf. 33. Fig. 2 u. 3.

auch zur Kräftigung des Mittelbaues durch seine Wölbungen ausreicht. Man hatte dadurch eine Annäherung an die längliche, basilikenartige Form und eine Raumersparniss erlangt, dergestalt dass man bei verhältnissmässig geringer Gesammtfläche die Kuppel vergrössern konnte. Wichtiger ist dann die Verbesserung der Kuppelanlage selbst. Die Ueberleitung aus dem Achteck des senkrechten Baues in die Kreisform der Kuppel ist zwar wie in S. Vitale durch Wölbungen in den Winkeln des Achtecks bewirkt. Aber während diese Wölbungen dort vereinzelte, den Winkeln eingelegte Nischen sind, die in keinem innern Zusammenhange stehen, sind sie hier sämmtlich Ausschnitte einer und derselben Kugelfläche, welche, zunächst zwar durch die acht senkrechten Wände unterbrochen, oberhalb derselben aber vollständig hervortritt und so einen Kreis bildet, welcher als die Grundlage der eigentlichen Kuppel benutzt werden kann. Es sind gewissermaassen zwei Kuppelwölbungen, eine aus den Ecken des Gebäudes aufsteigende, dem grösseren Durchmesser desselben entsprechende, welche, wenn ununterbrochen fortgesetzt, eine Hängekuppel bilden würde, und eine zweite dem kleineren Durchmesser des Gebäudes entsprechende, welche auf dem Abschnitte der ersten ruht. Die wichtige Erfindung der sphärischen Zwickel (Pendentifs), welche fortan die Möglichkeit gab, jeden beliebigen Raum mit einer Kuppel zu bedecken, war damit gemacht[1]. Bei der Bildung der zweiten oberen Kuppel blieb aber derselbe Meister, der diese Erfindung machte, hinter dem von S. Vitale zurück; während dieser sie schon in ihrer reinen Kugelfläche ausgeführt hatte, bildete er sie in gebrochener Gestalt aus sechzehn Kappen, in welche an ihrem Fusse ebenso viele senkrechte und rundbogig schliessende Nischen oder Fensterwände einschneiden. Die Kappengewölbe treten auch äusserlich erhaben vor, indem die Bleidecke unmittelbar auf ihnen liegt, so dass die Kuppel das Ansehen einer gerippten Melone erhält, eine Form, die auch später in byzantinischen Bauten wiederkehrt. Auch die Details von S. Sergius sind bezeichnend für den damaligen Standpunkt der byzantinischen Kunst. Sie gleichen keineswegs überall denen der ravennatischen Bauten. In manchen Beziehungen stehen sie sogar der Antike näher; während in jenen die Verbindung der Säulen überall durch Rundbögen bewirkt ist, trägt in S. Sergius die untere Säulenstellung gerades Gebälk und zwar dreitheiliges, im Wesentlichen den antiken Regeln entsprechend. Dagegen fehlt der dort übliche Kämpferaufsatz auf den Kapitälen, oder ist gewissermaassen mit diesen verschmolzen, die nun noch mehr von der antiken Form abweichen und sich würfelartig gestalten, oder dieselbe fast nur als Reminiscenz bewahren; wie dies an den Kapitälen der oberen

[1]) Näheres über das Kuppelsystem von S. Sergius bei Rahn a. a. O. S. 75.

Säulen anschaulich ist, welche über einem verkümmerten Echinus mit schräg gestellten Voluten einen nach oben ausladenden Aufsatz tragen, welcher so die Bedeutung des Kapitäls angenommen hat. Es ist derselbe, wie wir nicht zweifeln können, vom östlichen Reiche ausgehende Geist, dasselbe Bestreben nach constructiver Einheit und abstracter Regelung, der nur hier, im Orient selbst, bereits zu weiterer Consequenz gediehen ist, als in jener nun zur byzantinischen Provinz gewordenen italischen Gegend.

Fig. 42.



S. Sergius u. Bacchus zu Constantinopel.

Noch vor der Vollendung von S. Vitale und wahrscheinlich auch von S. Sergius entstand das berühmteste Werk der byzantinischen Kunst, die Sophienkirche zu Constantinopel. Zu dem Glanze, mit welchem Justinian sich umgab, gehörten auch weit ausgedehnte Bauunternehmungen. Für alle Provinzen seines Reiches sorgte der thätige Kaiser; ein gleichzeitiger Schriftsteller, Procopius[1]), hat ein ganzes Buch mit der Aufzählung seiner Bauten gefüllt. Es konnte nicht fehlen, dass die Kunstfertigkeit seiner Griechen dadurch neue Uebung, das Talent der Architekten den Muth zu grossartigen Erfindungen und neuen Formen erhielt. Da war es denn fast ein Glück für seinen Ruhm, dass die Sophienkirche, von Constantin gegründet und nachmals erweitert und erneuert, unter seiner Regierung bei einem Volksaufstande (dem Nike-Aufstande, 532) ein Raub der Flammen wurde. Sogleich schritt der Kaiser zum Werke des Wiederaufbaues; schon vierzig Tage nach dem Brande legte er den Grundstein. Die grösste Sorgfalt, die bedeutendsten Summen verwendete er darauf. Zahlreiche Arbeiter, die übertreibenden Berichte sprechen von zehntausend, erhielten ununterbrochen ihren reichlich berechneten Sold, und täglich fand sich der Autokrator selbst unter ihnen ein, in weissem Leinen demüthig gekleidet, um sie zu ermuntern und den Fortschritt des gottgefälligen Unternehmens zu beobachten. Nicht volle sechs Jahre waren vergangen, als die Weihe erfolgte (537), bei welcher der erfreute Kaiser sich stolz mit Salomon verglich. Aber noch unter seiner Regierung wurde dieser

[1]) Man zweifelt daran, dass der Historiker Procop wirklich der Verfasser dieser Schrift war; indessen muss die hergebrachte Weise der Bezeichnung des Buches beibehalten werden.

erste Bau durch ein Erdbeben theilweise zerstört, ein Ereigniss, welches indessen seinen Muth nicht lähmte, sondern ihm nur Gelegenheit zu einer prachtvolleren Herstellung gab. Diese neue Kirche ward ein Wunder ihrer Zeit, wegen ihrer Grösse, wegen des Umfangs ihrer Wölbung, wegen des blendenden Glanzes von Gold und edeln Steinen vielfach gepriesen. Ihre Baumeister, Isidor von Milet und Anthemius von Tralles, ohne Frage Männer von grosser Kenntniss und Geschicklichkeit, waren hochberühmt, man schrieb ihnen allerlei Erfindungen zu und erzählte gern manche Kunststücke, welche sie durch ihre mechanischen und physikalischen Kenntnisse ausgeführt hatten [1]. Ueberhaupt wurde die Geschichte dieses Wunderbaues sagenhaft ausgeschmückt. Ein Engel, so erzählte man sich, habe dem Kaiser manche der Formen, die angewendet wurden, eröffnet, im Traume sei ihm die Lösung der Probleme gekommen, welche die Baumeister vergeblich gesucht hatten. Den zweiten nach dem Erdbeben nöthigen Bau, bei dem es besonders auf die Verstärkung der Wölbungen zur Verhütung ähnlicher Unglücksfälle ankam, leitete ein jüngerer Isidor, der Neffe des damals bereits verstorbenen älteren Meisters gleiches Namens [2].

---

[1]) Der Geschichtschreiber Agathias (lib. 5.) verschmäht es nicht, die Anekdote ausführlich zu erzählen, wie Anthemius durch Wasserkünste, Spiegel und andere Mittel seinem bösen Nachbarn ein Erdbeben mit Donner und Blitz vorgezaubert, das diesen völlig getäuscht und ihn dem Gelächter derer, denen er von der vermeintlichen Himmelserscheinung erzählt, ausgesetzt habe.

[2]) Ausser der etwas schwülstigen und dunkeln Beschreibung des Procop (de aedif. I. 1.) und den Nachrichten der Historiker, besonders des Agathias (Hist. lib. 5. c. 6—8. ed. Bonn. p. 289—294), besitzen wir eine wichtige und gleichzeitige Quelle in der ausführlichen poetischen Beschreibung der Kirche von einem Hofbeamten Justinians, dem Silentiarius (sein Amt verpflichtete und berechtigte ihn in der Gegenwart des Kaisers ehrfurchtsvolles Schweigen zu gebieten) Paulus. Eine vortreffliche, von lehrreichen Noten begleitete Uebersetzung von Dr. Kortüm ist dem sogleich zu erwähnenden Salzenberg'schen Werke beigegeben. Die Angaben der späteren byzantinischen Historiker (des Euagrius, Codinus, so wie des in Banduri, Imperium orientale, 1711, abgedruckten Anonymus de antiquit. Constant.) sind oft sagenhaft entstellt. Ueber den Zustand der Kirche unter türkischer Herrschaft geben Gyllius in seiner Topographie Constantinopels (1632) und Grelot in seinem Reisewerke (1680) Nachrichten und Zeichnungen. Aus allen diesen Quellen entstand dann die ausführliche Beschreibung in der Constantinopolis christiana des gelehrten Ducange. Die vollständigste Kenntniss verdanken wir den Untersuchungen, welche bei Gelegenheit einer im Jahre 1847 durch den italienischen Baumeister Fossati geleitete Herstellung der Sophienkirche durch den von der preussischen Regierung zu diesem Zwecke abgesendeten Architekten W. Salzenberg angestellt werden konnte, und deren Resultate er dann in seinem von prachtvollen Kupfern und Farbendrücken begleiteten vortrefflichen Werke (Die altchristlichen Baudenkmale von Constantinopel vom 5. bis 12. Jahrhundert, Berlin 1854.) publicirte. Auch Fossati hat ein in englischer Sprache abgefasstes Werk (Aya Sofia, London 1852) mit malerischen Ansichten, namentlich des Innern, herausgegeben. Vgl. endlich Hübsch a. a. O.

Die neue Kirche sollte durchgängig überwölbt und mit einer Kuppel geschlossen werden, so dass kein Holz dabei zur Verwendung kam; schwerlich dies aus dem Grunde, welchen der Silentiarius Paulus in seinem Gedichte anzuführen für gut findet, dass man nämlich in allen Waldungen des Reiches keine Bäume von einer diesem Gebäude entsprechenden Länge zu finden geglaubt habe, sondern eher, weil es der Prachtliebe des Kaisers zusagte und zugleich gegen Feuersgefahr, wie man sie eben erlebt hatte, die beste Sicherung gewährte.

Noch immer war aber die Errichtung einer haltbaren Kuppel, besonders in bisher unerhörter Ausdehnung und mit manchen neuen Anforderungen, ein schwieriger und hochwichtiger Gegenstand, der nicht bloss die Meister des Faches interessirte, sondern an dem das ganze Volk Theil nahm und zu dem man göttlicher Hülfe zu bedürfen glaubte. Schon bei dem ersten Bau wurden drei hohe Beamte, ein Kammerherr (Cubicularius), ein Patricius und ein Schatzmeister nach Rhodus gesandt, um Ziegel von ungewöhnlicher Leichtigkeit zu beschaffen. Auf jeden Ziegel drückte man einen Stempel mit der Inschrift: „Gott ist mitten in ihr, sie wird nicht erschüttert werden; „Gott wird sie erhalten von einem Morgen zum Andern“ [1]). Bei dem zweiten Bau wurden Reliquien hineingemauert und nach der Aufrichtung jeder zwölf Steinschichten öffentliche Gebete gehalten. Indessen liess man es auch nicht an Mitteln menschlicher Klugheit fehlen, Strebepfeiler und Verstärkungen wurden angebracht, und so erhielt sich denn auch der gewaltige Bau Justinians noch bis auf unsere Zeit [2]). Der Ruf dieses Wunderwerks verbreitete sich über die christliche Welt; es war nicht bloss byzantinische Schmeichelei, wenn man die Vollendung dieses Heiligthums den grössten Thaten des Kaisers gleichstellte, auch im Abendlande glaubte man, dass es alle anderen Bauten übertreffe [3]). In technischer Beziehung ist schon die Kuppel sehr beachtenswerth; bei einem Durchmesser von 100 Fuss steigt sie in Form einer majestätischen Halbkugel bis zu einer Höhe von 179 Fuss über dem Boden empor und diese kühne Wölbung wird gleichsam in der Luft schwebend von vier Pfeilern getragen, deren Stützflächen kaum ein Zehntel des

---

[1]) Diese Ziegel waren nach der Angabe eines Schriftstellers (Codinus) fünfmal, nach der eines andern (des Anonymus de antiq. Constant.) zwölfmal leichter als gewöhnliche; sagenhafte Uebertreibungen, welche Salzenberg a. a. O. S. 64 und 137 (der Quartausgabe des Textes) widerlegt. Auch jene Inschrift ist an den Ziegeln nicht vorgefunden.

[2]) Nur im Jahre 1346 stürzte ein Theil der Kuppel ein und machte eine Herstellung nöthig. Nach der türkischen Besitznahme zur Moschee verwendet, wurde die Kirche durch Ueberweissung der Mosaiken und Anfügung von Minarehs und andern Bauten entstellt.

[3]) Paul Warnefried: Cujus opus adeo cuncta aedificia excellit, ut in totis terrarum spatiis huic simile non possit inveniri.

freien Raumes einnehmen [1]). Allein auch durch die Anordnungen des Uebrigen ist der Eindruck bedingt, den das ganze Werk auf die Beschauer macht.

Schon die Umgebungen des Domes liess Justinian aufs Reichste schmücken. An der Südseite lag das Augusteum, ein allseitig von Säulenhallen umgebener Platz, wo zwischen öffentlichen Gebäuden die eherne Reiterstatue des Kaisers auf einer gewaltigen Säule stand. Im Westen der Kirche gelangte man durch einen auf vier Säulen ruhenden Bogen [2]) in das Atrium, das von drei Seiten mit einem Säulengange umgeben, auf der vierten in das Gebäude selbst führte. Vorübergeschritten an dem Brunnen in der Mitte des Hofes betrat man nun durch eherne Thüren die erste Vorhalle, den Narthex, den Aufenthalt der Büssenden, der deshalb, wenn auch nicht alles Schmuckes entbehrend, doch weniger reich ausgestattet war, wie die anderen Theile. Fünf Thüren, auch diese mit Erztafeln bekleidet, führen von hier in eine zweite, ebenfalls längliche, doch geräumigere Vorhalle, welche gewölbt und mit bunten Marmorn und Mosaiken verziert war. Hier schied sich schon der Weg der Männer und der Frauen; diese gelangten durch die beiden Thüren auf den schmalen Seiten der Halle zu Treppen und auf diesen in das für sie bestimmte obere Stockwerk, zunächst in den westlichen Theil, der über dieser eben erwähnten Halle hinlief. Die Männer dagegen konnten durch neun breite und hohe Flügelthüren das Innere des Domes betreten. Dieses, die eigentliche Kirche, ist fast ein Quadrat, in dem die Länge des Innern ohne die Apsis 241, die Breite 224 Fuss beträgt. Der Zusammenhang des Ganzen erklärt sich am Besten, wenn man die Beschreibung desselben vom Centrum aus beginnt. Hier bilden vier gewaltige Pfeiler ein grosses mittleres Quadrat; auf den vier mächtigen Bogen, durch welche sie verbunden sind, ruhet ein Kranzgesimse, über dem sich dann unmittelbar und ohne Unterbau das flache, weite Gewölbe erhebt. Auf der nördlichen und südlichen Seite dieses Quadrats ist der Raum zwischen den Pfeilern durch eine Säulenstellung in zwei Stockwerken und darüber durch die von zwei Fensterreihen durchbrochene Schildwand geschlossen. Auf der westlichen und östlichen Seite, mithin gegen den Altar und gegen den Eingang hin, ist dagegen jenes Quadrat völlig geöffnet, indem sich jedem der beiden Tragebögen eine grosse Halbkuppel (Concha) [3]) anlegt. Sie ruhet auf den Hauptpfeilern

---

[1]) In der Peterskirche zu Rom nehmen die Stützflächen die Hälfte des freien Raumes in Anspruch.

[2]) Vergl. den Bericht des Clavijo in Cés. Daly Rév. de l'Arch. 1841.

[3]) Paulus Silentiarius (V. 225) braucht diesen Ausdruck und bezeichnet ihn ausdrücklich als einen von den Künstlern angewendeten, wobei er die Frage aufstellt aber unbeantwortet lässt, ob sie ihn wegen der Aehnlichkeit mit der Meeresmuschel, oder aus anderen Gründen gewählt.

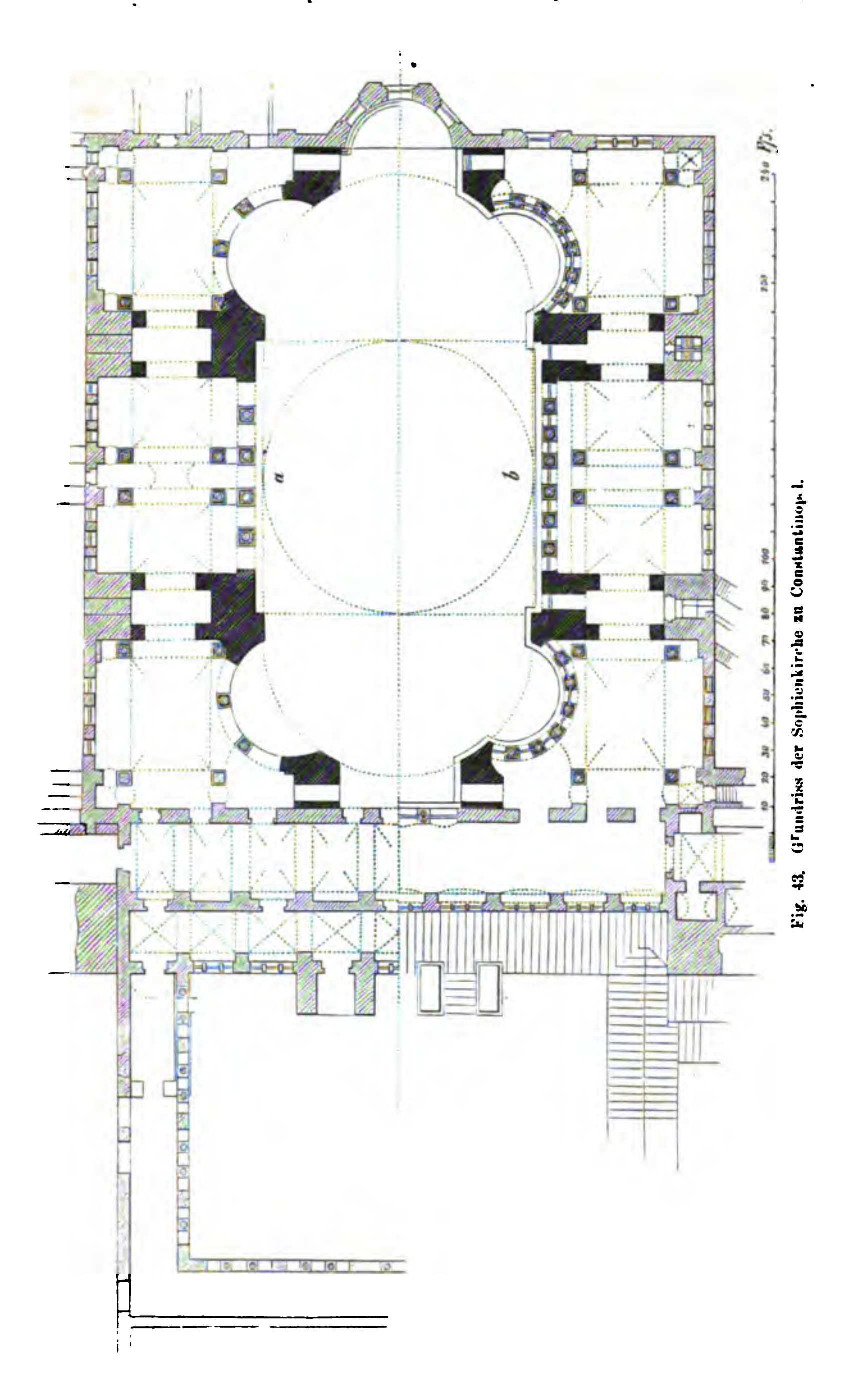


Fig. 43. Grundriss der Sophienkirche zu Constantinopel.

und auf zwei an entsprechenden Punkten ihrer Peripherie aufgestellten Nebenpfeilern, und wird abermals von drei kleineren Ausbauten begleitet, deren Gewölbe in ihre Rundung einschneiden. Zuerst nämlich bildet ein Tonnengewölbe zwischen den beiden Nebenpfeilern den Zugang im Osten zur Chornische, im Westen zur Vorhalle der Kirche. Dann aber treten seitwärts, also zwischen den Haupt- und den Nebenpfeilern, zwei halbrunde Tribunen hervor, deren Halbkuppeln von zweigeschossigen Säulenarcaden gestützt und gleich den grossen Conchen von einer Fensterreihe durchbrochen sind. Hier also eine Anordnung ganz ähnlich der in S. Vitale.

Alle diese Räume bilden zusammen das Mittelschiff (Naos), dessen Grundfläche ungefähr die Gestalt eines auf der Seite des Altars etwas verlängerten Ovals hat, welches in der Mitte unter der Kuppel am breitesten ist, sich auf beiden Seiten durch die Kreislinien der Halbkuppeln und der Nischen verengt, und in Westen durch die gerade Eingangsmauer, in Osten aber durch die Chornische abgeschlossen wird. Ebenso zeigt sich dieser Raum durch seine Höhenverhältnisse als ein Ganzes, indem die Halbkuppeln wegen der flachen Haltung der grossen Kuppel wie eine Fortsetzung ihrer Krümmung erscheinen und sich so, von dem höchsten Punkte der Kuppel durch die Halbkuppeln, Nischen und Tonnengewölbe bis zu dem Rundfenster über der Eingangsthür und zu der Chornische, Wölbungen verschiedener Art, abnehmend aber alle noch in luftiger Höhe, an einander anreihen. Dabei ist zu bemerken, dass die mässig ansteigende Curve, welche auf diese Weise entsteht, ebenfalls mehr Verwandtschaft mit der Ellipse als mit dem Kreise hat, und daher mit der Form des Grundrisses dieses Mittelraumes wohl harmonirt. Um diesen hohen mittlern Raum herum ziehen sich die Nebenräume, welche, indem sie den kirchlichen Bedürfnissen dienen, zugleich so eingerichtet sind, dass sie den gewaltigen Wölbungen der Mitte entsprechende Widerlager gewähren. Aus der, wie schon gesagt, fast quadratischen Umfassungsmauer, welche das Ganze umgiebt und nur auf der Ostseite durch die inwendig runde, äusserlich dreiseitige, verhältnissmässig kleine Chornische durchbrochen ist, treten nämlich im Süden und Norden je zwei mächtige Strebepfeiler nach Innen, den vier Hauptpfeilern der Kuppel entsprechend, hervor, mit denen sie in zwei Geschossen durch Rundbögen verbunden sind. Dasselbe wiederholt sich auf der Ost- und Westseite, wo die beiden Nebenpfeiler der Halbkuppeln ähnliche, nur sehr viel kleinere Widerlager erhalten und mit ihnen wiederum durch doppelte Bögen verbunden werden. Es entsteht dadurch ein fortlaufender Umgang, der den ganzen Mittelraum mit Ausnahme der Chornische in zwei Geschossen umgiebt, und dessen oberes, zum Aufenthalte der Frauen bestimmtes Geschoss (Gynäceum) sich nach Westen auch über die Vorhalle erstreckt. Alle diese Nebenräume in beiden Geschossen öffnen sich mit Säulenstellungen



Fig. 44. Sophienkirche zu Constantinopel.

gegen den Mittelraum und sind theils mit Tonnengewölben, theils mit flachen Kuppeln gedeckt. Man hat bei der Beschreibung der Sophienkirche oft gesagt, dass sie in drei von Westen nach Osten fortlaufende Schiffe zerfalle, allein die Seitengänge, welche sich freilich auch hier neben dem Mittelraum in der angegebenen Richtung erstrecken, sind durch die vortretenden Strebepfeiler so gewaltig verengt, dass sie keinesweges ein Ganzes, sondern drei einzelne Säle bilden. Jedenfalls ist daher das Verhältniss der Nebenräume von dem in den abendländischen Basiliken höchst verschieden, und das Ganze erscheint mehr wie ein gewaltiger, länglich runder Saal mit mehreren Nebensälen und Logen.

Die Wirkung des mannigfaltig und künstlich zusammengesetzten Gebäudes wurde durch die reiche Ausstattung erhöht. Keine Stelle war ohne glänzenden Schmuck gelassen. Die Säulen (man zählte zu ebener Erde vierzig, im oberen Geschosse sechzig) hatten Stämme von edeln Marmorarten. Für die Schäfte scheint der grüne Marmor aus Thessalien (verde antico) vorzugsweise beliebt gewesen zu sein, doch kommen auch andere, zum Theil aus antiken Gebäuden entlehnt, von prokonesischem und dunkelrothem thebaischem Marmor vor. Kapitäle und Basen hingegen sind durchweg eigens für den Bau gearbeitet. Die Form der ersteren ist verschieden. Ueber den Säulenreihen des Erdgeschosses vermittelt ein klotzartiges Kapitäl die Rundform der Säule mit dem viereckigen Auflager der Archivolten. Die geschwungenen Seitenflächen füllt ein tiefunterschnittenes Rankenwerk von Akanthusblättern. Darüber treten zu beiden Seiten verkümmerte Voluten mit ionischen Polstern hervor. Ein reiches Ornamentband umrahmt die Archivolten, und setzt sich in horizontaler Linie über den Kapitälen fort, wobei die Wandflächen zwischen den Rundbögen wiederum ein etwas anders gebildetes Akanthusornament enthalten. Wesentlich verschieden sind die Kapitäle der inneren Säulen im Gynäceum; ihre Form gleicht denen in der oberen Gallerie von SS. Sergius und Bacchus. Figurirte Kapitäle kommen nicht vor, ein einziges zeigt statt der Voluten vier Tauben, die über dem mit Flechtwerk verzierten Kelche die Deckplatte tragen. Die Profilirung der Gesimse ist einfach kräftig, zum Theil mit antiken Einzelnheiten. Neben dem Glanze kostbarer Metalle und bunter Steinarten tritt die Sculptur im Allgemeinen zurück, das Relief wird schwach und nähert sich einer filigranartigen Feinheit, wobei die Umrisslinien

Fig. 45.



Kapitäl aus der Sophienkirche.

scharf unterarbeitet und die Blätter mit stark vertieften Rippen versehen zum Theil sogar auf buntem Grunde vergoldet sind. Die Wände waren in rechtwinkeligen Abtheilungen vom Fussboden bis zu dem Kranzgesimse mit bunten Steinarten ausgelegt, die bald zu schematischen Mustern, bald zu Thierfiguren oder Blumengewinden zusammengesetzt sind; ein Reichthum, der vor allem der Prachtliebe des Orients entsprach und den der Silentiarius Paulus mit Begeisterung schildert. In einer langen Aufzählung der verschiedenen Steingattungen nennt er den grünlichen Marmor von Karystos, den bunten aus Phrygien, den lakonischen und lydischen (in verschiedenen Tönen helleren Grüns), den libyschen (jetzt giallo antico), den keltischen aus den Alpen stammend, schwarz mit weissen Adern. Auch der Fussboden war in Mustern von verschiedenfarbigem Marmor ausgelegt. Allein der Schmuck mit kostbaren Marmorarten genügte nicht, die kaiserlichen Schatzkammern lieferten ihren reichen Tribut an Silber, womit die Säulen und Wände des Priesterchores und namentlich der grosse Ambo und der Altar mit seinem Ciborium ausgestattet wurden. Prokop vergleicht den buntfarbigen Glanz der Kirche mit dem Blumenteppich der Wiese. An den Gewölben sah man Mosaikbilder auf Goldgrund; an der grossen Kuppel das Bildniss Christi, der als Weltrichter auf dem Regenbogen thronte, an den Zwickeln nicht minder kolossale Cherubimköpfe, gleichsam den Herrn tragend. Den Glanz dieser Mosaiken erhöhte eine Fülle des Lichts, das sich von oben herunter in das weite Mittelschiff ergiesst. Ein Kranz von vierzig Fenstern umgiebt die Kuppel. Andere Fenster, bald gewaltige Halbkreise durch Säulen und Pfeiler getheilt, bald kleinere, rundbogig geschlossen und zu Gruppen vereinigt, erhellen die Schlusswände und Halbkuppeln, je drei Fenster in zwei Reihen übereinander geordnet die Chornische. Schwächeres Licht drang in die Seitenräume, um den heiligsten Stellen den hellsten Glanz zu lassen. Während die Frauen auf ihre Gallerien angewiesen waren, nahmen die Männer des Volks die untern Nebenräume und den vordern Theil des Hauptschiffes ein. Der erhöhte Platz des Sanctuars (Bema) erstreckte sich bis unter den Anfang der Hauptkuppel; er enthielt ausser dem Altar die Sitze der Priesterschaft und des Hofes, und umfasste die beiden in die Halbkuppel eingreifenden Nischen. Sie erhielten ihre besondere Bestimmung, die eine zu den Vorbereitungen des Altardienstes (Prothesis), die andere für den Aufenthalt der Diakonen (Diakonikon).

Vergegenwärtigen wir uns hienach die Erscheinung des Innern, um zu erfahren, wodurch es so bedeutende Wirkung hervorbringt, so ist dies ohne Zweifel nicht bloss der Glanz der Stoffe und die Ausführung der Details, sondern die grossartige Anlage und zunächst die gewaltige, alles Andere beherrschende Kuppel. Hier war wirklich und zum ersten Male das

Problem gelöst, welches die Phantasie der Architekten seit Jahrhunderten beschäftigt hatte. Zwar war das Princip der Construction bereits früher gefunden; es war, wenn nicht schon in andern uns unbekannten Gebäuden, jedenfalls durch den Meister von S. Sergius angewendet. Aber während dieser, der es vielleicht erst während des Baues, fast zufällig entdeckt hatte, seine Bedeutung nur unvollkommen erkannte und seine Wirkung durch eine complicirte, möglicherweise aus einem früheren Plane beibehaltene Kuppelwölbung beeinträchtigte, war es nun in die Hände eines Künstlers gekommen, der seine Wichtigkeit in jeder Beziehung zu würdigen wusste, und es mit vollem Bewusstsein in erschöpfender Weise geltend machte. Er entdeckte, dass er der Vermittelung durch das Polygon nicht bedürfe. War die kreisförmige Unterlage der Kuppel das nothwendige Resultat der in den Ecken des senkrechten Baues emporwachsenden, über den Schild- oder Tragebögen seiner Seiten zusammenschliessenden Kugelausschnitte, so kam es bei gehöriger Stärke der Pfeiler nicht darauf an, ob diese Ausschnitte grössere oder kleinere Theile ihrer Kugel waren; es liess sich daher auch ein quadrater Raum mit einer Kuppel überwölben und dadurch die für kirchliche Zwecke so viel günstigere rechtwinkelige Anlage damit verbinden. Er sagte sich ferner, dass der durch jene Kugelausschnitte bei ihrem Zusammenschliessen gebildete Kreis eine sehr wichtige architektonische Function habe, nämlich die, der Kuppel selbst als unmittelbarer Träger zu dienen, und dass diese Function auch eines künstlerischen Ausdruckes bedürfe; er gestaltete daher diesen Kreis, statt ihn einfach abzuschneiden, zu einem kräftig ausladenden, unmittelbar über den Schild- und Tragebögen der vier Seiten des Quadrates hervortretenden Gesimse, und gab dadurch sowohl jenen Gewölbezwickeln als der Kuppel selbst die wünschenswerthe Begrenzung und dem ganzen gewaltigen Bau eine klare Gliederung. Durch ihn erst bekam das System des Kuppelbaues, wenn es auch bei seinen unmittelbaren Vorgängern schon factisch vorhanden war, seine künstlerische und zwar endgültige Gestalt, in der es bis auf unsere Tage besteht.

Die Bedeutung der Kuppel wird dann aber durch die weitere Ausbildung der Gesammtanlage noch in hohem Grade gesteigert. Der Erfinder einer neuen Form pflegt gewöhnlich und höchst verzeihlicher Weise die Schwächen und das Bedenkliche derselben noch nicht zu erkennen. Hier war es anders; der geniale Meister der Sophienkirche erkannte sie nicht bloss, sondern wusste sie auch zu überwinden. Die Kuppel ist, wie es sich in ihrer einfachsten und vollendetsten Erscheinung, am Pantheon, augenscheinlich zeigt, ihrer Natur nach isolirend; sie geht eben aus der Kreis- und Kugelgestalt hervor, die in völlig abgeschlossener, allseitig gleicher Peripherie sich nur auf ihr Centrum bezieht. In ihrem bisherigen kirchlichen Gebrauche war dies meistens durch den polygonen Unterbau,

auf dem sie ruhete, und durch die Exedren, die sich auf den Polygonseiten öffneten, gemildert; sie löste sich dadurch in eine mehr gegliederte aus mannigfaltigen Theilen bestehende Gestalt auf. Es wurde aber fühlbarer, sobald sie quadratischen Unterbau erhielt; denn das Quadrat ist kaum minder regelmässig und abschliessend wie der Kreis, und gewinnt diese Bedeutung noch mehr, wenn es von der Kuppel bekrönt und in ihren Dienst gezogen ist. Diese Gefahr erkannte unser Meister und wusste ihr vorzubeugen. Schon der Umstand zielte vielleicht dahin, dass er der Kuppel nicht die volle Höhe des Halbmessers der Kreisfläche, sondern eine etwas flachere Wölbung gab[1]). Wichtiger aber war, dass sie dann in Osten und Westen von etwas niedrigeren Halbkuppeln und diese wieder von Nischen begleitet und gestützt wurden, und so der ganze Mittelraum als ein zusammenhängendes System von Wölbungen, als ein naturgemässes Werden und Abnehmen erschien, dessen Höhepunkt und Centrum die Kuppel bildete. Dies wurde dann dadurch noch verstärkt, dass die Seitenräume durch ihre Theilung in zwei Geschosse und durch die Säulenstellungen zwischen den Pfeilern sich ganz sonderten und den Mittelraum nur als untergeordnete Theile umgaben.

Es war hier wirklich den beiden widerstrebenden Wünschen, die sich bisher in der Kirchenbaukunst geltend gemacht hatten, Rechnung getragen, eine Form gefunden, welche die Vorzüge der Basilika und die des Centralbaues so viel wie möglich vereinigte. Wenn sich die Neigung der Gemeinden immer wieder der Basilika zuwendete, in der alle Wege dieselbe Richtung hatten, so war hier wenigstens im Mittelraume der Weg zum Altare höchst klar und mächtig angedeutet. Und wenn die Neigung der Künstler und der weltlichen und geistlichen Machthaber den Ausdruck des Imponirenden, der gewaltigen, alles umfassenden Einheit erstrebte, so war hier die gewaltigste Kuppel gegeben, der sich alles andere, in Halbkuppeln, Nischen, Bögen, Zugängen und Emporen unterordnete. Es war also das Princip der Centralisation durchgeführt, aber dann doch wieder gemässigt; die Kreisgestalt ist zum Oval geworden, die Wölbung auf das Viereck zurückgeführt, der majestätische Raum der Mitte von kleineren, rechtwinkeligen, länglichen Räumen umgeben.

Sehr viel einfacher und prunkloser wie das Innere, aber doch charakteristisch abweichend von den Bauten des Abendlandes ist das Aeussere der Sophienkirche gestaltet. In den römischen Basiliken und ohne Zweifel auch in allen Kirchen des Orients, welche hölzerne Decken erhielten, wurde die antike Form des Daches, das mit seinen einfachen schrägen Linien das Ganze zusammenfasste, beibehalten. Noch in S. Vitale finden

[1]) Die Differenz (46 : 52) ist nicht sehr bedeutend, aber doch schon fühlbar.

wir sie. In den Gewölbebauten des Orients dagegen und so auch hier gab man sie auf; über den verschiedenen Wölbungen der einzelnen Theile hielt man eine Bedachung mit Holzwerk nicht nöthig, wegen der Feuersgefahr nicht räthlich, vielleicht auch der aesthetischen Wirkung nicht förderlich. Man liess vielmehr die Form der Wölbung unverhüllt, sie erhielt nur einen Schmuck mit glänzendem Metall. Der Beschauer sieht also über den kräftigen Mauern die abgerundeten Wölbungen verschiedener Art, an den Aussenwänden niedriger, in den Halbkuppeln ansteigend, in der grossen mittlern Kuppel sich weithin dehnend; die ganze riesige Masse liegt wie ein Berg mit der Mannigfaltigkeit seiner Senkungen vor ihm. Gerade diese Gestalt aber, die unserm abendländischen Gefühle weniger zusagt, etwas Rohes, Ungegliedertes hat, erregte die Bewunderung der Zeitgenossen. Prokop erwähnt ihrer ausdrücklich; er rühmt, dass die Kirche wie eine Kugel aufsteige[1]). Auch sonst fehlte dem Aeusseren jeder Detailschmuck. Mit Ausnahme der Fronte gegen das Atrium, welches eine Marmorbekleidung erhielt, war das Ganze ein Rohbau in Backstein, der auf keine andere Wirkung Anspruch machte, als auf die seiner Massen.

Mit der Vollendung dieses gewaltigen Monuments hatte die Architektur des Orients ein Vorbild erhalten, das in seiner Grösse und Pracht nicht leicht erreicht werden konnte, in seinen Principien aber auf alle folgenden Bauten Einfluss hatte. Von nun an wurde es Regel, die Form der Kuppel mit einer viereckigen, dem Quadrate sich nähernden Anlage der Mauer zu verbinden, unter dieser Kuppel den mittleren Raum frei zu lassen, ringsumher aber, mit Ausschluss der Seite des Altars, Emporbühnen für den Aufenthalt der Frauen anzubringen, im Aeussern endlich die Wölbungen frei hervortreten zu lassen. Ohne Zweifel hatten äussere Rücksichten darauf Einfluss; der Mangel des Holzes, die Schwierigkeit ohne auserlesene Stämme so grosse Räume zu bedecken, die Sitte des Orients, welche strengere Absonderung der Frauen verlangte und der deshalb die Emporkirche mit abgesondertem Eingange zusagte. Allein ebenso war auch das ästhetische Gefühl dabei thätig. Auffallend genug wiederholt Prokop bei sehr vielen Kirchen das Lob, dass ihre Länge und Breite ein richtiges Verhältniss habe, dass jene diese nicht um Vieles, oder etwa nur um die Tiefe des Sanctuars übersteige[2]). Man sieht also, die Neigung

1) Indessen gilt dies nur von dem mittlern Theile der Kirche, von Westen nach Osten, die südlichen und nördlichen Seitenschiffe waren mit oberen Terrassen bedeckt.

2) Lib. I. c. 1. von der Sophienkirche, c. 3. von der Michaelskirche, c. 6. von St. Anthimus. Aus einer Aeusserung des Agathias (lib. 5. c. 9.) bei Erwähnung der Herstellung der Sophienkirche durch den jüngern Isidor nach dem Erdbeben unter Justinians Regierung geht hervor, dass man damals besorgt war, „die gleichseitige Harmonie“ einzubüssen.

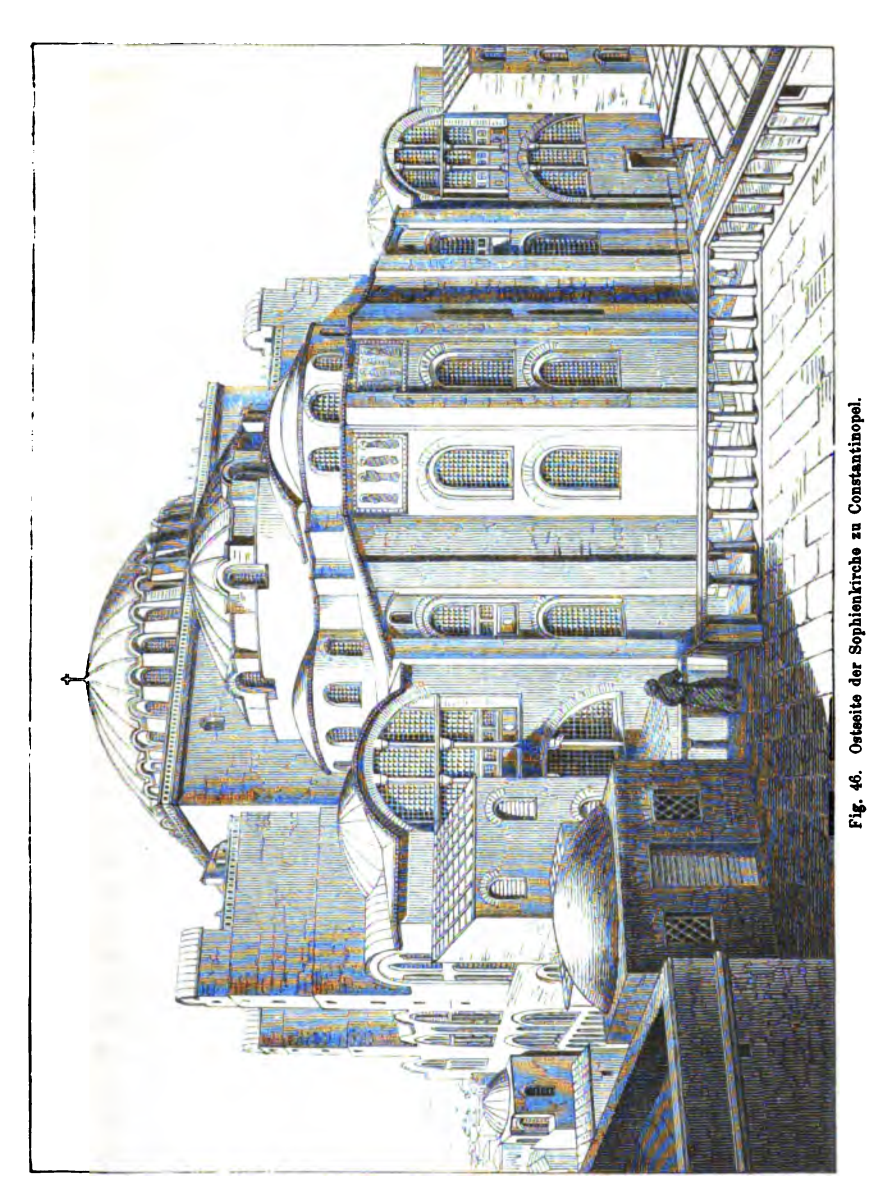


Fig. 46. Ostseite der Sophienkirche zu Constantinopel.

war auf die Form des Quadrats, auf eine einfache, überall gleiche Harmonie gerichtet. Deshalb wichen die Architekten von dieser Allgleichheit so wenig als möglich ab, deshalb bildete sich die Form des Quadrats, des griechischen Kreuzes und der Kuppel. Es war im Wesentlichen dieselbe Richtung, welche sich schon in der frühern römischen Zeit am Pantheon

gezeigt hatte, die Richtung auf das mechanisch Regelmässige. Dort aber bestand sie neben den hergebrachten Formen der griechisch-römischen Architektur, erschien daher nur isolirt als charakteristische Gestaltung einzelner ausgezeichneter Räume. Hier dagegen war sie zu einem consequenten, in sich zusammenhängenden Systeme ausgebildet, welches, indem es alle daneben bestehenden und berechtigten Formgedanken, die Reminiscenz an das Langschiff der Basiliken und die an die antike Detailgliederung in sich aufnahm und seinen Zwecken dienstbar machte, zu unbedingter Herrschaft gelangte. Ohne Zweifel war dies System nicht die zufällige oder plötzliche Erfindung eines einzelnen Meisters, sondern das Resultat langjähriger Bestrebungen der ganzen Schule, die endliche Lösung jenes Problems, das die Architekten seit Constantins Zeit beschäftigte, der Verbindung des Kuppelbaues mit den Anforderungen der christlichen Kirche. Ja noch mehr; es war das Resultat der Geschichte, der durch die veränderten religiösen, politischen und sittlichen Verhältnisse begründeten Gesinnung, welche erst in diesem Systeme die ihr entsprechende künstlerische Gestaltung erhielt. Aber dass es gerade jetzt, in der Sophienkirche, in der Zeit Justinians zu Tage trat, war das Verdienst dieser glänzenden Regierung, wo, durch das Zusammentreffen bedeutender Architekten, durch den Werth, den des Kaisers Ruhmsucht auf das Unternehmen legte, durch die grossen Mittel, welche er dafür verwendete, und durch die allgemeine Aufmerksamkeit, welche darauf hingeleitet wurde, alle Bestrebungen wie in einem Brennpunkt vereinigt waren, um etwas Ausserordentliches und Nachwirkendes zu erzeugen[1]).

Von den anderen Bauten Justinians haben wir durch Prokop zwar sehr ausführliche aber keinesweges ebenso anschauliche Kunde. In der

[1]) Nach einer vereinzelten Nachricht soll das Bestreben zur Gestaltung einer neuen Kirchenform und namentlich des Kuppelbaues schon unter der Regierung Constantins ein sehr bewusstes gewesen sein. Agathangelus (286—342), ein Zeitgenosse Constantins, ein Grieche, der in die Dienste des Königs Tiridates von Armenien gerieth und eine Geschichte dieses Landes hinterliess, soll erzählen, dass unter Constantin vielfache Versuche gemacht wurden, um die richtigen Verhältnisse des Kuppelbaues zu finden, und dass die Kuppeln von 81 Kirchen eingestürzt seien, bis dieses erlangt worden. Dieses Citat, welches der Reisende Dubois de Montpéreux (Voyage autour du Caucase. Vol. III. p. 380) aus dem Gedächtnisse niederschrieb und sich ausdrücklich den Irrthum vorbehielt, welches aber auch in Ritters Erdkunde (Th. X. S. 532) übergegangen ist, ist indessen unrichtig. Nach der gütigen Mittheilung eines der bedeutendsten Kenner dieser schwer zugänglichen Literatur, des Herrn Prof. Neumann in München, findet sich eine solche Erzählung bei Agathangelus keinesweges; seine (überdies vielfach verfälschten und unzuverlässigen) Schriften enthalten nur eine allgemeine Erwähnung, dass Constantin die zerstörten Kirchen hergestellt und die niedergestürzten Altäre aufgerichtet habe. Auch die italienische Uebersetzung des Agathangelus enthält nichts, worauf sich jene Behauptung beziehen könnte. Unger a. a. O.

Residenz und ihren Vorstädten weihete er nicht weniger als fünfundzwanzig Kirchen, grossentheils reich mit Gold und Marmor geschmückt, und alle Provinzen verdankten der Freigebigkeit ihres kaiserlichen Wohlthäters grossartige Bauten. Das heilige Land wurde mit Klöstern und Kirchen bedeckt, Karthago und Antiochien, von Erdbeben verwüstet, erhoben sich glänzender aus den Ruinen. Neben den Werken der Frömmigkeit wurde auch der Nutzen nicht vergessen, und Brücken, Wasserleitungen, Hospitäler für Kranke und Pilger gaben entfernten Provinzen die Beweise der Sorgfalt ihres Kaisers. Für die Pracht seines Hofhaltes sorgte er nach den durch den Brand des Nike-Aufstandes verursachten Beschädigungen durch glänzende Herstellung seines Palastes. In einer grossen Halle desselben, welche Chalke, die eherne, genannt wurde, ruhte die Kuppel des grossen fast quadraten Raumes auf vier gewaltigen Pfeilern[1]), Wände und Boden waren mit kostbaren, bunten Marmorarten ausgelegt und an der Kuppel sah man in Mosaiken das kaiserliche Ehepaar, den siegreichen Feldherrn Belisar empfangend. An der asiatischen Küste der Meerenge errichtete er den prachtvollen Gartenpalast des Heraeum's zum Sommeraufenthalt, dessen Schönheit selbst die Dichter begeisterte.

Bei allen diesen Bauten schloss man sich ohne Zweifel, so viel es ihre abweichende Bestimmung zuliess, an den Styl an, welcher in dem Hauptwerke des Jahrhunderts, in der Sophienkirche, ausgebildet war. Indessen ging man schon unter Justinians Regierung noch weiter in der Anwendung des Kuppelbaues. Die Apostelkirche in Constantinopel, welche nach der ausführlichen Beschreibung, die der Geschichtschreiber der Justinianeischen Bauten ihr widmet, besondere Aufmerksamkeit erregt zu haben scheint, unterschied sich sehr wesentlich von der Sophienkirche. Ihrem Grundrisse nach (welcher aus dem Bau Constantins beibehalten wurde) bildete sie ein Kreuz, dessen Arme innerlich mit parallelen Säulenreihen geschmückt waren. Der westliche Arm des Kreuzes war etwas länger als die anderen, der Altar aber stand nicht in einer östlichen Concha, sondern in der Vierung des Kreuzes. Die Kuppel über diesem mittlern Raume glich völlig der an der Sophienkirche nur in kleinerer Dimension; ausserdem erhob sich aber auch auf jedem Arme des Kreuzes eine ähnliche Kuppel, die sich nur dadurch unterschied, dass sie ohne Fenster war[2]). Ganz gleiche Form erhielt noch unter Justinians Regierung die Johanniskirche zu Ephesus; wir sehen daher schon jetzt eine zweite Form entstehen, welche sich später häufig wiederholte, die des Kreuzes mit fünf Kuppeln.

[1]) Nach Prokops etwas dunkler Beschreibung (I. 10.) scheint auch hier ein künstliches Eingreifen mehrerer Wölbungen gewesen zu sein.

[2]) Prokop, de aedif. I. 4. V. 1. — Wahrscheinlich waren die fensterlosen Seitenkuppeln etwas niedriger und kleiner.

Bemerkenswerth ist es bei der Ausbildung des byzantinischen Styles, dass symbolische Beziehungen im gewöhnlichen Sinne des Wortes darauf wenig oder gar keinen Einfluss hatten. Eusebius (im dritten Buche der Lebensgeschichte Constantins) bemerkt es wohl, dass in dem Rundbau der Grabkirche zu Jerusalem zwölf Pfeiler nach der Zahl der Apostel angebracht worden, die drei Fenster in der Apsis der Sophienkirche bezog man auf die Dreieinigkeit, und ebenso bemerkt Prokop ausdrücklich, dass die Apostelkirche durch Verlängerung des Westarmes die Gestalt eines Kreuzes erhalten habe. Im Ganzen aber legte man auf solche Beziehungen keinen grossen Werth und zog in der Regel die quadrate Anlage der Kirchen der Form des Kreuzes ohne Bedenken vor.

Zweite Epoche.

Die nachjustinianeische Zeit.

Ein Monument wie die Sophienkirche, welches den Styl seiner Zeit so entschieden ausspräche und einen geschichtlichen Abschnitt begründete, finden wir in den späteren Jahrhunderten des byzantinischen Reiches nicht wieder, und wir sind für die Beurtheilung der Formen theils auf Gebäude beschränkt, deren Datum ungewiss ist, theils auf Nachrichten über Bauten, welche wir nicht mehr aufzeigen können. Indessen scheint es nicht überflüssig, eine Uebersicht dieser Nachrichten aus den byzantinischen Schriftstellern zusammenzutragen.

Der Nachfolger Justinians, Justin II., setzte die Bauthätigkeit seines Vorgängers noch einigermaassen fort. Er vergrösserte die Kirche der Blachernen, indem er ihr eine südliche und eine nördliche Concha hinzufügte und ihr dadurch die Gestalt eines Kreuzes gab. Bald nach ihm begannen unruhigere Zeiten für das Reich; bei dem Wechsel grausamer und schwacher Fürsten, unter den Bürgerzwisten der Thronprätendenten, neben den Anstrengungen der Kriege gegen die andringenden Bulgaren und Araber behielt man nicht leicht Zeit und Mittel für grosse Bauunternehmungen. Nur der Glanz des Palastes wurde noch hin und wieder vermehrt und gerade von einem der verächtlichsten und verhasstesten dieser Tyrannen, von Justinian II., der im J. 695 in einem Aufstande entsetzt, später mit schimpflicher Verstümmelung des Gesichts (Rhinotmetus) den Thron wieder bestieg, wird der Bau eines prachtvollen Empfangssaales, des Chrysotricliniumʼs mit mehreren Nebenbauten berichtet[1]). Bald darauf gelangte

[1]) Labarte (Le palais impérial de Constantinople etc. Paris 1861 S. 161 und 218.) schreibt diesen Bau schon Justin II. († 578) zu, was den politischen Verhältnissen nach wahrscheinlicher wäre, sich aber den Zeugnissen gegenüber schwer rechtfertigen lässt Vgl. Schlosser Gesch. d. bilderst. Kaiser S. 102. und Unger a. a. O. S. 414.

eine neue kräftigere Dynastie zur Regierung, aber der Stifter derselben, Leo der Isaurier (717) erzeugte durch seinen Bilderhass einen innern Zwist, welcher lange Zeit hindurch wüthete und alle Verhältnisse zerrüttete. Erst gegen die Mitte des neunten Jahrhunderts kam ein kluger und gerechter Kaiser auf den Thron, welcher, obgleich auch er der vorherrschenden, den Bildern günstigen Ansicht des Volkes widerstrebte, den Aufruhr etwas zu beschwichtigen und die Kraft der Regierung herzustellen wusste. Dieser Fürst, Theophilus (829—842), der dankbare Schüler des Johannes Grammaticus, eines für seine Zeit bedeutenden Gelehrten, begünstigte wieder die Wissenschaften und Künste und suchte den Glanz der Hauptstadt zu erneuern. Er begann mit der Herstellung der in den Bilderstreitigkeiten verwüsteten Kirchen und benutzte eine Zeit des Friedens zu bedeutenden öffentlichen Bauten. Als eine Stiftung von bleibendem Nutzen wurde noch spät ein von ihm gegründetes Hospital gerühmt; grössere Summen aber verwendete er, um dem Volke durch prachtvolle, dem alten Kaiserpalaste hinzugefügte Gebäude, die mit edlen Marmorarten, Vergoldungen und plastischen Arbeiten glänzten, zu imponiren. Wir besitzen über diese Palastbauten ziemlich ausführliche Angaben, um so glaubhafter, weil sie nicht von gleichzeitigen Schmeichlern, sondern von etwas späteren, dem bilderfeindlichen Kaiser keinesweges günstig gesinnten Schriftstellern herrühren, und diese Angaben, obgleich im Einzelnen häufig dunkel, sind dadurch lehrreich, dass sie uns eine Anschauung von der Anlage der kaiserlichen Residenz und byzantinischer Paläste überhaupt gewähren. Wenn man alle die Gebäude, welche mit bestimmten Namen aufgezählt werden, für einzelne grössere Schlösser mit vielen Sälen und Gemächern, wie die neuere Zeit sie kennt, halten wollte, so würden wir eine übertriebene und die wirklich sehr bedeutende Grösse des Palastes weit übersteigende Vorstellung erhalten. Durch genauere Prüfung der Angaben über diese Bauten selbst und der Anweisungen zu ihrem Gebrauche bei den Feierlichkeiten des Hofes, welche der spätere Kaiser Constantin Porphyrogennetos in seinem Werke über die Ceremonien giebt, erfährt man vielmehr, dass jedes einzelne dieser namhaften Gebäude nur aus einem oder zwei gewaltigen Sälen oder Hallen bestand, an welche sich stets wenige Nebenzimmer anschlossen [1]. Diese einzelnen Prachtgebäude waren dann durch Säulengänge und Höfe

---

[1]) Solche einzelne Gebäude wurden oft Triclinium genannt, welches Wort hier nicht mehr ausschliesslich einen Speisesaal, sondern jeden beliebigen grossen Raum, selbst mit Nebenzimmern andeutet. Die Nebengemächer wurden nach byzantinischem Sprachgebrauche ebenso uneigentlich als Schlafzimmer (cubiculum, *κουβουκλεῖον*) bezeichnet, obgleich sie nicht zu diesem Zwecke dienten. Die dazu wirklich bestimmten Räume sind in den byzantinischen Quellen mit dem Worte: *κοίτων* benannt. Vergl. Reiske ad Const. Porphyr. de cerim. ed. Bonn. p. 24.

verbunden, die theils dem Volke, theils nur gewissen Beamten und Dienern zugänglich waren, und die alle wieder besondere Namen erhielten und also als eigene Gebäude betrachtet werden können, obgleich sie durch ihren inneren Zusammenhang ein Ganzes bilden. Einen Anhaltspunkt bietet schon das antike Haus, wie wir es in Pompeji vor uns haben, mit seinen einzelnen, um den Säulenhof gruppirten Zimmern; eine nähere Vorstellung der ganzen Anordnung aber gewährt der Palast des Diocletian in Salona, von dem wir oben sprachen, nur dass die Aehnlichkeit mit dem altrömischen Feldlager, die Umschliessung mit einer gemeinsamen Mauer und die Anordnung regelmässiger Strassen bei dem hauptstädtischen Bau fortgefallen zu sein scheint[1]).

Schon der ursprüngliche Palast des Constantin war eine weitläufige Anlage und enthielt mannigfache einzelne Gebäude; ausser den Wohnungen der kaiserlichen Familie Quartiere für die Dienerschaft und für die kaiserlichen Leibwachen, Thermen, Räume für Kampfspiele u. s. w. Justinian hatte diesen Palast beibehalten und nur nach dem Nike-Aufstande reicher geschmückt und vergrössert. Später genügte er den Bedürfnissen der Sicherheit und der immer peinlicher ausgebildeten Etikette nicht mehr. Justinian II. legte daher im Jahre 693 jenen oben erwähnten Thronsaal zwar in der Nähe, aber doch nicht in unmittelbarem Zusammenhange mit dem älteren Palaste an. Der Thronsaal selbst, das eigentliche Chrysotriclinium, war achteckig, von einer Kuppel gedeckt und von acht Nischen umgeben, von denen die eine, wenn sich ihre silbernen Thüren öffneten, den kaiserlichen Thron unter dem Mosaikbilde des thronenden Christus zeigte, während die andern zur Aufbewahrung des kaiserlichen Ornates, zu Ankleidezimmern und anderen ceremoniellen Zwecken dienten. Einige andere Säle nebst Vorhallen und Gängen schlossen sich daran an, so dass das Ganze offenbar zum Gebrauche bei feierlichen Receptionen und Hoffesten bestimmt war. An diesen Bau reiheten sich dann, durch einen Hof davon getrennt und durch einen Gang damit verbunden, die neuen Schlossanlagen des Theophilos an, so dass sie mit demselben wiederum ein Ganzes, den Königsbau (*ἀνάκτορον*), darstellten. Zu ihnen gehört zuerst der Karianos, ein wegen der Verwendung von karischem Marmor so bezeichnetes Gebäude, das, weil es gegen die vom Meere her wehenden Winde geschützt war, als kaiserliche Winterwohnung diente. Daran grenzte eine mit goldenem Dache glänzende Gruppe von Baulichkeiten, deren vor-

---

[1]) Das Nähere über die Bauten des Theophilus bei Theophanes contin. lib. III. c. 42 ff., die ausführliche Erörterung aller Theile des Palastes in Du Cange Constantinopolis Christiana lib. II. cap. 4, und besonders bei den neuesten Bearbeitern, dem eben citirten Werke von Labarte nnd bei Unger a. a. O. S. 323, 393 und 414. Kurze Schilderungen des Palastes bei Gibbon c. 53, Hurter Innocenz III, Th. I. S. 546 ff. u. A

nehmster Bestandtheil der Trikonchos war, ein mit Gold und edelm Marmor reich geschmückter Saal, halbkreisförmig, aber durch drei Conchen erweitert, von denen die mittlere von vier Porphyrsäulen getragen wurde, während sich auf der gegenüberliegenden Seite die drei mächtigen Eingangsthüren befanden, die mittlere von Silber, die beiden anderen von Erz. Als Vorsaal diente das Sigma, ein von 15 Säulen getragener offener Porticus, dessen halbmondförmige Gestalt der damals üblichen Schreibart des Buchstabens S. (C) entsprach und so die Benennung nach diesem Buchstaben veranlasste. Trikonchos und Sigma bildeten ein oberes Geschoss, unter welchem zu ebener Erde andere ähnlich gestaltete Räume lagen. Unter dem Trikonchos das Tetraserum, viereckig aber mit Nischen und mit einer daran anstossenden Halle, welche, nach akustischen Regeln gebaut, das leise gesprochene Wort an entfernter Stelle vernehmen liess, und deshalb Mysterium genannt wurde. Unterhalb des Sigma lag ein Porticus, von dem man auf einen freien Platz für öffentliche Spiele gelangte, auf dem sich der sogenannte mystische Brunnen befand, der bei solchen Gelegenheiten durch eine mechanische Vorrichtung sich beständig mit Nüssen und Mandeln für das Volk füllte. In der Nähe dieses Brunnens, nach welchem der Platz den Namen Phiale trug, befand sich die Marmortreppe eines hohen Thronbaues, von welchem der Kaiser mit seinem Hofstaate den Festlichkeiten zuschaute. In der Nähe des Trikonchos lagen dann ferner die Waffenkammer Eros nebst dem Triclinium Pyxites, dessen Obergeschoss zur Bewahrung der Festgewänder der Hofgeistlichkeit diente, und auf einer andern Seite der Palast Margerita oder die Perle, mit einem Schlafgemach, dessen goldene Kuppel auf vier Säulen ruhte, und zu dem ein Vorzimmer mit andern vier Säulen führte. Es war für den Gebrauch in den Sommermonaten bestimmt und wurde in der herbstlichen Nachtgleiche mit dem Karianum vertauscht. Von hier gelangte man durch einen innern, dem Volke verschlossenen Garten zu den Gemächern der Frauen, und zwar zunächst in zugänglichere Räume, in den Saal Kamilas mit goldnem, von sechs Säulen getragenen Dache, dann in ein Oratorium mit zwei der Gottesmutter und dem h. Michael geweiheten Altären, darauf durch einen bedeckten Gang in die Garderobe der Kaiserin, in den Mesopatos, die Wohnung der Verschnittenen, und endlich (indem wir uns wahrscheinlich um alle Seiten des Gartens bewegt haben) in das Schlafzimmer der Kaiserin, welches durch eine Treppe mit dem des Kaisers in Verbindung stand. Wahrscheinlich stiess daran die Porphyra, in welcher die Kaiserin an gewissen Festtagen den vornehmen Damen Purpurgewänder austheilte, und endlich der Musikos, ein kleiner Festsaal, der sich durch besonders reichen Schmuck mit den verschiedensten Marmorarten auszeichnete und dessen Bodenmosaik ein Berichterstatter mit dem Blumen-

teppich der Wiese vergleicht[1]. Die Vorliebe für die Anwendung von Halbkuppeln und Nischen, welche wir auch in den Palastbauten finden, erklärt sich zum Theil aus dem Ceremoniell. Bei den Hoffesten, wo alles auf das Bestimmteste geregelt war, kam es darauf an, den kaiserlichen Thron würdig einzurahmen und den verschiedenen Klassen der Beamten und Gäste abgesonderte Plätze anzuweisen; die durch ihre Form begrenzten Hallen waren dazu besonders günstig. Auch versah man sie mit kostbaren Vorhängen, welche theils als Zierde dienten, theils auch den Nutzen gewährten, dass man diese Räume dadurch verdecken und ausschliessen konnte[2].

Ausser diesen Schlossbauten liess Theophilus noch einen Sommerpalast, den man Bryos nannte, bauen, dessen Geschichte für uns von grossem Interesse ist. Bei dem vielfachen kriegerischen und friedlichen Verkehr des byzantinischen Reichs mit den Arabern hielt der Kaiser es seiner Würde gemäss, ihnen durch eine glänzende Gesandtschaft zu imponiren; er sendete daher seinen Lehrer, den klugen Johannes, mit reichen Schätzen nach Bagdad, welchem es denn auch durch wohlangebrachte Verschwendung gelang, sich Einfluss und Anerkennung an dem üppigen Hofe der Abassiden zu verschaffen. Als ein Beweis dieses Einflusses wird es nun angeführt, dass man ihn auch zuliess, um die Kostbarkeiten des Beherrschers der Gläubigen und den Glanz seines Palastes zu bewundern. Ehrenvoll entlassen, bewog er nun seinen kaiserlichen Schüler, jenen Palast ganz nach dem Vorbilde eines saracenischen Schlosses zu errichten, nach demselben Grundrisse und mit derselben Buntfarbigkeit[3], so dass kein Unterschied blieb.

---

[1]) Wichtig ist diese byzantinische Anordnung auch dadurch, dass sie auf die Schlösser des germanischen Mittelalters vielfachen Einfluss hatte, worüber manche gute Bemerkung bei Bock, das Rathhaus zu Aachen, A. 1843. (Jahrbücher der rhein. Alterthumsfreunde 1844). Das Pentapyrgium, welches Schlosser Gesch. d. bilderst. Kaiser S. 550 (nach Du Cange) für ein Gebäude hält, war (wie sich aus dem Georg. Monach., de Theophilo c. 5. ergiebt, und wie schon Reiske ad Const. Porphyr. de cerim. ed. Bonn. p. 683 bemerkt) nur ein goldener Schrank in Gestalt eines fünfthürmigen Gebäudes, in welchem Kostbarkeiten aufbewahrt wurden. Vgl .auch Labarte, les arts industriels II. p. 47.

[2]) So hatte das Chrysotriclinium, der goldene Saal, acht Nischen, die grössere, in welcher die kaiserliche Tafel stand (*κόγχα*) im Osten, sieben kleinere (*καμάραι*) an den anderen Seiten. Es wird ausdrücklich bemerkt, dass in gewissen Momenten, wo der Kaiser Festkleider anderer Art anlegte, zu diesem Zwecke die Vorhänge herabgelassen wurden. Man sieht, das Ceremoniell des Hofes steht hier in engster Verbindung mit dem der Kirche.

[3]) Theoph. cont. de Theophilo c. 9. — Das Wort: *Ποικιλία*, welches der byzantinische Autor braucht, scheint anzudeuten, dass man, so wenig auch der einheimische Styl die bunten Farben vermied, doch einen grössern oder andern Farbenreichthum bei den Arabern fand.

Ob diese Nachahmung arabischer Kunst auf einem Anerkenntniss höherer Schönheit beruhete, oder ob sie mehr ein Denkmal der diplomatischen Erfolge des Johannes und eine Vermehrung der Sehenswürdigkeiten der Residenz sein sollte, bleibt dahingestellt. Indessen geht aus manchen Zügen hervor, dass der Wechselverkehr zwischen Arabern und Byzantinern auch auf diese nicht ohne Einfluss war[1]. Ein gelehrter Mathematiker, Leo, den der Kalif zu sich berief, wurde durch glänzende Belohnungen an Byzanz gefesselt und bewährte nun seine Dankbarkeit durch manche, allgemein bewunderte mechanische Werke. Dahin gehörten Feuertelegraphen, durch welche man von den Grenzen aus die Angriffe der Araber schleunigst nach der Hauptstadt berichten konnte, Uhren, welche den Lauf der Zeit in den verschiedenen Gegenden des Reichs gleichmässig bestimmen sollten, endlich Orgeln, deren Ton die Schriftsteller nicht genug rühmen können. Wahrscheinlich rührte auch von ihm ein sonderbares Kunstwerk her, welches für die Sitte und für den Geschmack des byzantinischen Hofes gleich charakteristisch ist. In einem Audienzsaale befand sich nämlich ein goldner Platanus vor dem Throne mit einer künstlichen Vorrichtung. Während der vorgelassene Gesandte dem Ceremoniell gemäss sich vor dem Kaiser zu Boden warf, begannen in den Aesten des Baumes Vögel zu singen, am Fusse desselben goldene Löwen zu brüllen, bis endlich der erstaunte Fremdling sich aufrichtete und nun wahrnahm, dass der kaiserliche Sessel durch verborgene Federn gehoben, hoch über seinem Haupte schwebte[2]. Die technischen Kenntnisse, welche solche Werke möglich machten, erscheinen hiernach ganz achtungswerth, aber es leuchtet ein, wie sie den Geschmack nur immer mehr verbilden mussten.

Von den Bauten des Theophilus ist uns kein beglaubigter Ueberrest erhalten. Nur ein einziges Monument, der Saalbau des Hebdomon auf der

---

[1]) Früheren unmittelbaren Einfluss des Orients auf die byzantinische Architektur anzunehmen, etwa, wie man wohl gemeint hat, von Persien her, haben wir nicht ausreichende Gründe. Jener Metrodorus, der an Constantins Hofe sich aufhielt, und jener Stephanus (Theophanes Chronogr. ad ann. 686) der unter Justinian II. durch seine Härte gegen die Bauleute verrufen wurde, waren persische Flüchtlinge, welche Staatsämter erhielten, aber nicht Baumeister.

[2]) Auch bei diesem barbarischen Prunk fand eine Gemeinschaft der Byzantiner und Araber statt, indessen scheinen jene hier die Priorität zu haben. Zwar erzählt der deutsche Gesandte Luitprand, dass diese Vorrichtung damals (946) wegen der Ankunft gewisser Gesandten gemacht sei, während schon früher (916) die constantinopolitanischen Gesandten am Hofe des Kalifen Mostader in Bagdad in gleicher Weise empfangen waren (Herbelot bei Fiorillo, Italien I. p. 63), indessen ist nach den Angaben des Symeon Logothetes (ed. Bonn. Theophan. cont. p. 627) nicht zu bezweifeln, dass das Kunstwerk wirklich unter Theophilus entstanden und nur zu Luitprand's Zeit wieder hergestellt worden. Vergl. Schlosser a. a. O. S. 498. und Labarte, palais impérial. S. 85.

Nordspitze Constantinopels, wird ihm mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben[1]. Derselbe nimmt seiner Länge nach den Raum zwischen der doppelten Ringmauer ein. Eine gewölbte Säulenhalle zu ebener Erde öffnet sich mit vier Bögen nach dem Mauerzwinger. Darüber befindet sich ein verbautes Zwischengeschoss. Das dritte Stockwerk, vermuthlich ein grosser Festsaal, erhebt sich mit seinen Giebelfronten über den beiden Ringmauern und ist auf der Ostseite mit einem Balkon versehen, von dem sich ein herrlicher Blick nach der Stadt und dem goldenen Horne eröffnet. Das Aeussere dieses einfachen Bauwerks zeigt eine bunte Verzierung wechselnder Lagen von Ziegelstein und Marmor. Die viereckigen Fenster sind von Blendarcaden eingefasst, deren Rundbögen von Reihen grünglasirter Töpfe begleitet werden. Verschiedenartige durch wechselnde Ziegel und Marmorsteine gebildete Muster füllen die dreieckigen Zwickel zwischen den Rundbögen, und bilden ein rautenförmiges Band unter den Fensternischen. Die gekuppelten Säulen des Erdgeschosses tragen verschiedenartige Kapitäle, welche meistens älteren Bauten entnommen zu sein scheinen.

Nicht lange nach dem Tode des Theophilus wurde der innere Friede des Reichs durch die Beilegung des Bilderstreites hergestellt und es gelangte nun auch bald darauf mit Basilius dem Macedonier ein klügeres und mässigeres Geschlecht zur Herrschaft, welches den Thron länger behauptete (867—1057) und unter dem sich die Blüthe des Reichs wieder einigermaassen hob. Die Wirksamkeit dieser Fürsten hat einige Aehnlichkeit mit der ihres Vorfahren Justinian; wir finden sie eifrigst bedacht, den Glanz des Hofes zu wahren, die Sitten und Gesetze zu regeln. Für die Rechtspflege selbst waren Justinians Sammlungen zu gründlich und umfassend, um durch neue ersetzt zu werden, man begnügte sich mit kürzern Nachträgen; für das Ceremoniell des Hofes aber war es diesem Zeitalter vorbehalten, einen nicht minder ausführlichen Codex aufzustellen, ein merkwürdiges Document der steifen Pedanterie, mit welcher dieses Volk das Leben ertödtete, das schon erwähnte Werk des Kaisers Constantin Porphyrogennetos über die Ceremonien des byzantinischen Hofes. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass unter diesen Regenten die Architektur sich wieder mehr belebte, und auch ihrerseits die Elemente, welche ihr seit der Justinianeischen Zeit zugeflossen waren, besser mit einander zu verschmelzen versuchte. Wir finden zwar nicht, dass man sich neuer Formen mit solchem Bewusstsein rühmte, wie bei dem Bau der Sophienkirche, indessen deuten doch die, freilich immer schwülstiger und verwickelter werdenden Nachrichten auf gewisse Aenderungen hin. Die Bauthätigkeit Basils war sehr gross, er übertraf alle seine Vorgänger seit Justinian. In

[1]) Salzenberg a. a. O. Taf. 37, 38. und S. 124.

der Stadt und ihrer Umgebung liess er nicht weniger als hundert Kirchen erbauen und herstellen, mit Vorhallen oder neuer Bedachung ausstatten, mit edeln Steinen, Mosaiken und Malereien schmücken. Aus ihrer Zahl hebe ich nur die Kirche S. Gabriel und Elias heraus, (gewöhnlich kurzweg Nea, die Neue, genannt), weil bei derselben ausdrücklich angeführt wird, dass sie mit fünf Halbkugeln (Hemisphärien) gedeckt war; sie giebt also ein Beispiel der seit Justinian mehr in Aufnahme gekommenen Vermehrung der Kuppeln. Bei den weltlichen Bauten gefiel man sich in bunten und mannigfaltigen Formen. Einige Wohnhäuser und Oratorien, die zum Palaste gehörten, waren sogar pyramidalisch, und bei einem Palast (dem Kainurgion) wird erwähnt, dass die 16 Säulenstämme, auf denen das Dach ruhete, mit künstlicher Arbeit geschmückt waren, nämlich theils mit Weinlaub und Thieren und theils mit gekrümmten Streifen[1]).

Auch die andern Fürsten der macedonischen Dynastie, vor Allen der Enkel des Basil, der gelehrte Constantin Porphyrogennetos, der selbst malte und den Steinhauern und Metallarbeitern gute Lehren gab, unterliessen es nicht, sich in Herstellung von Kirchen und in weiterer Ausschmückung ihres Palastes zu zeigen, und auch ihre späteren Nachfolger, die Komnenen, waren noch mächtig genug, um einzelne bedeutende Bauwerke in friedlichen Momenten zu beginnen. Es würde indessen zwecklos sein, weiter auf die Nachrichten der Geschichtschreiber einzugehen, da die erhaltenen Monumente, so weit sie uns bekannt sind, schon aus dem Bisherigen verständlich werden, und grosse Neuerungen in den letzten Jahrhunderten des byzantinischen Reichs nicht eingetreten zu sein scheinen. Nur Beschränkungen, Vereinfachungen des früheren Styls sind bemerkbar, die wir mit Berücksichtigung der bekannt gewordenen Beispiele zusammenstellen wollen[2]).

Die frühere Mannigfaltigkeit der kirchlichen Anlagen ist mehr und mehr verschwunden. Wirkliche Basiliken mit fortlaufenden Säulenreihen kommen kaum, Rund- und Polygonalformen überaus selten, fast nur an

---

[1]) Contin. Theoph. lib. V. cap. 83 ff. Das Menologium des Basil (Aginc. peint. t. 31.) deutet auf eine Veränderung des architektonischen Styls hin, indem es solche geriefte Säulen auf kegelartiger Basis zeigt. Auch die höhere, zugespitzte Kuppel findet sich hier. Aginc. Arch. t. 27. n. 21.

[2]) Die wichtigsten Aufnahmen spätbyzantinischer Kirchen finden sich bei Lenoir Architecture monastique Bd. I. (Collection des documents inédits sur l'histoire de France, Paris 1852—56), sowie in dem früher citirten Werke von Texier und Popplewell Pullan, Architecture byzantine. Ueber die Kirchenbauten in Griechenland speciell Blouet, expédition scientifique de Morée. vol. I. Paris 1831. Couchaud, choix d'églises byzantines en Grèce. Paris 1842 (mit keinesweges zuverlässigen Zeichnungen) sowie die Förstersche Bauzeitung von 1850.

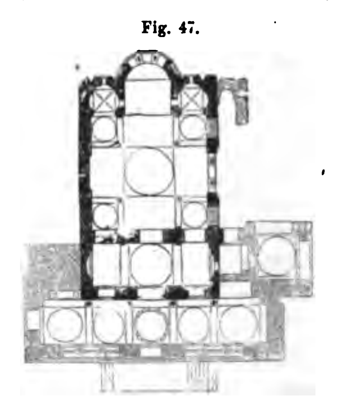
kleinen Nebengebäuden oder Kapellen vor[1]. Man kennt nur einen Gedanken, die Verbindung der Kuppel mit dem rechteckigen Plane, und benutzt die durch die grossartigen Unternehmungen der Justinianeischen Zeit gewonnenen statischen Erfahrungen, um dieses Ziel in der nüchternsten Weise, ohne grosse Anstrengung der Phantasie zu erreichen. Es ergab sich daraus das einförmige System des spätbyzantinischen Kirchenbaues. Vier kräftige Pfeiler bilden die Ecken des quadratischen Mittelraumes und die Stützen der Kuppel, deren Widerlager dann aber nicht, wie in dem Mittelschiffe der Sophienkirche durch Halbkuppeln, sondern, wie dort auf der Nord- und Südseite hier auf allen Seiten, durch Tonnengewölbe bewirkt wurde. Das Ganze bildet daher ein kurzarmiges, griechisches Kreuz, umschlossen von rechteckiger Mauer, aus welcher in Osten ein Chorbau hervortritt. Dieser architektonische Grundgedanke wurde dann zunächst durch die liturgischen Bedürfnisse der griechischen Kirche, die sich bis auf unsere Tage erhalten haben, modificirt. An die mittlere Concha schliessen sich stets die beiden für die Vorbereitungen des Altardienstes und zum Aufenthalt der Diakonen bestimmten Nebenräume (Prothesis und Diakonikon) an, welche nebst dem Altarraume selbst durch einen Vorhang oder durch eine mit drei Thüren versehene Wand abgeschlossen sind, die später wegen ihres Bildschmucks den neugriechischen Namen Ikonostasis (Bildwand) erhielt. Demnächst sind in der ganzen Kirche, mit Ausschluss des Chores, die das Centrum umgebenden Räume gewöhnlich zweigeschossig, indem die Emporen, der Aufenthalt der Frauen (das Gynaeceum) meistens auch über den auf der Westseite sich erstreckenden Narthex ausgedehnt sind. Dieser zerfällt gewöhnlich in zwei Theile, den äusseren und inneren Narthex (Exo- und Eso-Narthex). Jener, mit einer Säulen- oder Pfeilerstellung geöffnet, bildete den Zugang von Aussen her, während man aus ihm durch eine oder drei Thüren in den Eso-Narthex und von da in die Kirche gelangte. Die ganze Anlage erhielt dadurch, ungeachtet der Form des griechischen Kreuzes der inneren Kirche, eine mehr längliche Gestalt. Beispiele solcher Anordnungen sind schon die Sophienkirche zu Thessalonich[2], welche die Tradition noch der

[1]) Justinian erbaute die Rundkirche des h. Michael am Anaplus zu Constantinopel; Prokop, de aedif. Justiniani I, 8. — Späteren Ursprungs sind die Kirchen S. Elias zu Brussa, eine einfache Rotunde mit acht halbrunden Nischen (Texier u. Popplewell Pullan T. 61.), die Apostelkirche zu Athen (Lenoir, architecture monastique I. p. 252) und einige in Rund- oder Polygonalform gebaute Kirchen Georgiens. Dazu kommen dann noch einige Grabkapellen und Baptisterien, z. B. an der Sophienkirche zu Trapezunt (Texier und Popplewell S. 190), an der Kirche S. Georg zu Constantinopel (César Daly, Révue de l'Arch. 1841. S. 170), endlich die sechseckige Taufkapelle zu Navarin (Blouet a. a. O. I. Taf. 3. u. 4).

[2]) Texier und Popplewell Pullan, Tab. 35—61.

Zeit Justinians zuschreibt, noch mit seitenschiffähnlichen Nebenräumen, dann in deutlicherer Ausbildung die Clemenskirche zu Ancyra[1]) und endlich im XII. Jahrhundert die Klosterkirche Hagios Pantokrator in Constantinopel[2]). Alle diese Kirchen haben noch, ähnlich wie die Sophienkirche, zwischen den mächtigen Pfeilern der Kuppeln neben den Seitenräumen mehrere kleinere Pfeiler oder Säulen, welche Durchgänge bilden und die Emporen stützen. Später bei fortgesetzter Uebung des Kuppelbaues nahm man wahr, dass es dieses schweren Apparates nicht bedürfe, dass vielmehr schon die vier in den Ecken des Grundrisses gelegenen Räume, wenn überwölbt, als grosse Eckpfeiler anzusehen seien, an denen nur die Masse durch die darin ausgesparten, überwölbten Durchgänge vermindert war. Man fand, dass man auf diese Weise ausreiche, selbst wenn man die unmittelbaren Ecken des mittleren die Kuppel tragenden Quadrates nur durch Säulen bezeichnete, und dass man so dem Ganzen eine sehr viel luftigere und leichtere Gestalt geben könne. Dazu kam dann die immer wachsende Vorliebe für die Kuppel. Schon zu Justinians Zeiten hatte man angefangen, mehrere Kuppeln auf einer Kirche anzubringen; jetzt entdeckte man, dass jene vier Eckräume, wenn quadratisch angelegt, sich wohl dazu eigneten, eine Kuppel zu tragen, so dass dann vier kleinere Kuppeln sich um die grosse des Mittelraumes gruppirten und mit ihr die durch diese Behandlung gewonnene quadratische Anlage der eigentlichen Kirche mit Ausschluss des Narthex stärker betonten. Eine solche Anlage zeigten die Muttergotteskirche (Hagia Theotokos) zu Constantinopel, ein schlanker, auch in den Einzelheiten eleganter Bau, schon um das Jahr 900 entstanden[3]), so wie die Kirchen S. Bardias und der Apostel zu Thessalonich, jene dem zehnten, diese wohl erst dem elften Jahrhundert angehörig[4]). Später wurde dieser Typus sehr verbreitet, die meisten späteren Kirchen Griechenlands wiederholen ihn. Oft aber begnügte man sich mit diesen fünf Kuppeln nicht, sondern bedeckte auch

Fig. 47.



Grundriss der Kirche Theotokos zu Constantinopel.

---

1) Salzenberg, Tab. 39 Fig. 1. 2. Hübsch, Tab. 35. Fig. 4, 6.

2) Salzenberg, Tab. 36. Fig. 1.

3) Salzenberg, Tab. 34 u. 35.

4) Texier u. Popplewell Pullan, Taf. 45—49. 50 u. 51. Die Apostelkirche wird hier als im 7. Jahrhundert erbaut bezeichnet; ihre Formen gehören aber unstreitig einer späteren Zeit an wie die von S. Bardias und lassen auf das 11. Jahrhundert schliessen.

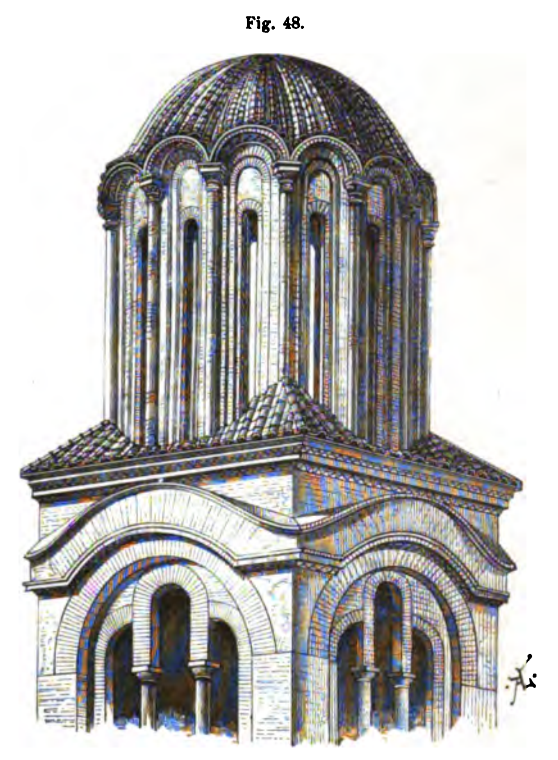
andere Nebenräume, selbst alle Abtheilungen des Narthex mit kleinen Kuppeln. Beispiele davon geben zum Theil schon die ebengenannten Kirchen der Theotokos und der Apostel, jene freilich nur in späteren Anbauten, dann aber mehrere Kirchen Griechenlands, die Panagia Lykodimo (S. Nicodemus), zu Athen und die Kirche zu Navarin im Peloponnes, von denen jene sogar zwölf kleine Kuppeln neben der Hauptkuppel zeigt[1]. Dadurch litt zunächst die Gesammtwirkung der äusseren Erscheinung; an die Stelle der einen, das Ganze zusammenfassenden Kuppel trat eine Mehrzahl. Es hatte aber auch einen nachtheiligen Einfluss auf das Innere; denn da jede der Nebenkuppeln wieder besonderer Hülfsconstructionen bedurfte, wurden die Seitenräume verengt, ihr Zusammenhang mit dem Hauptschiffe verdunkelt und überhaupt die ganze Raumgliederung entstellt und getrübt. Der Bau zerfiel daher im Inneren wie im Aeusseren in Einzelheiten.

Dies wurde nicht bloss durch die vermehrte Zahl der Kuppeln herbeigeführt, sondern noch mehr durch eine Veränderung ihrer Gestalt. Während die Kuppeln der ersten Epoche mit ihrer halbkugelförmigen oder sogar, wie in der Sophienkirche, flacheren Wölbung unmittelbar von dem den Tragebögen aufgelegten Gesimse aufstiegen und so mit den Gewölbezwickeln und mit dem ganzen Bau in näherer und unmittelbarer Beziehung standen, ein mildes und naturgemässes Anwachsen der Höhe in dem Centralpunkte aussprachen, errichtete man jetzt auf jenem Gesimse zunächst einen senkrechten cylindrischen Unterbau, anfangs als niedrigen Mauerkranz, später in schlankerer Gestalt, und schloss diesen dann durch die halbkugelförmige Wölbung. Die Kuppel hörte dadurch auf, in organischer Verbindung mit der gesammten Ueberdeckung zu stehen, löste sich vielmehr von derselben ab, um wie ein selbstständiges Monument auf ihr zu ruhen. Noch bedeutsamer als im Inneren gestaltete sich dies im Aeusseren. Bei allen grösseren Kuppeln, schon am Pantheon und so auch an der Sophienkirche, hatte man es für nöthig gehalten, die Wölbung an ihrem Fusse durch eine äussere senkrechte Mauerverstärkung zusammenzuhalten, in welcher dann auch die in der Wölbung angebrachten Fenster sich äusserlich zeigten. Man sah daher im Aeusseren über diesem Mauerringe nur den oberen, flachen Theil der Wölbung, was dazu beitrug dem Ganzen den Charakter des fest Lagernden, allmälig Ansteigenden, einer dem Berge ähnlich angehäuften Masse zu geben. Bei der jetzigen Erhöhung der Kuppel konnte man eine solche Mauerverstärkung noch weniger entbehren, beschränkte sich aber darauf, sie an dem senkrechten Unterbau anzubringen und hier entweder dem Inneren entsprechend, cylindrisch, oder polygonisch zu gestalten, wo dann auf jede Polygonseite ein Fenster kam

[1]) Lenoir a. a. O. I. S 259 u. 240.

und die Ecken durch Halbsäulen verstärkt werden konnten. Die Kuppelwölbung blieb dann von den Fenstern unberührt und schwebte in ihrer ganzen halbkugelförmigen Gestalt vermöge jenes Unterbaues frei über der gesammten Bedachung. Von ähnlichen Constructionen des Abendlandes, namentlich der Renaissance, unterscheidet sich dieser Unterbau oder Tambour der Kuppel dadurch, dass er nicht durch ein fortlaufendes Gesimse von der Wölbung abgeschnitten und dadurch in seiner gesonderten Function charakterisirt ist. Im Inneren bildet er dann oft mit dem Gewölbe ein ungetrenntes Ganzes, eine phantastische Ueberhöhung, in der die schöne, halbkugelförmige Gestalt nicht zu ihrem Rechte kommt. Im Aeussern aber gestaltet er sich augenscheinlich als Umkleidung, aus welcher das Gewölbe hervortritt, was dann um so auffallender wird, wenn diese Umkleidung nicht in einer Linie horizontal, sondern, wie es bei der polygonen Bildung der Trommel gewöhnlich ist, mit einem Kranze von Halbkreisbögen abschliesst, welche den Polygonseiten entsprechend und auf den Ecksäulen derselben ruhend, frei und unvereinigt emporragen und so das kahle Haupt der Kuppel umgeben[1].

Fig. 48.



Apostelkirche zu Thessalonich.

Ueberhaupt bildete sich schon damals die für den Orient charakteristische Sitte, dass man die Wölbungen nackt und ohne Bedachung hervortreten liess; wenigstens ist es so im Herzen des byzantinischen Reichs, und nur in den Grenzbezirken, wo abendländischer Einfluss oder klimatische Rücksicht dagegen sprachen, wie in Griechenland und in man-

[1]) Beispiele verschiedener byzantinischer Kuppeln bei Salzenberg a. a. O. Taf. 33, 34., bei Couchaud, Choix d'églises byzant. en Grèce, und bei Lenoir, Archit. monast. I. p. 243 ff. Die Apostelkirche zu Thessalonich bei Texier u. Popplewell Pullan a. a. O.

chen asiatischen Gegenden, bedeckte man sie mit Ziegeln von Stein oder gebrannter Erde. Hier findet man auch wohl geradlinige Giebel; hölzerne Bedachung kommt dagegen auch hier nicht vor, das ganze Gebäude war in Stein oder Ziegeln, ohne Anwendung des Holzes gebaut. Nicht bloss die Kuppeln blieben auf diese Weise unbekleidet, sondern auch die Tonnengewölbe und die seltener angewendeten Kreuzgewölbe, wodurch denn zuweilen sehr auffallende Formen entstehen. So findet man auf den griechischen Inseln kleine einschiffige Kirchen, welche durch das Aeussere ihres Tonnengewölbes die Gestalt eines Koffers bekommen. Die grosse Kirche Mone tes Choras (das Kloster des Feldes) zu Constantinopel hat einen Narthex, der mit fünf Kreuzgewölben bedeckt ist, deren Bögen nicht nur auf der Façade, sondern auch an den Seiten offen daliegen. Früher zeigte die Bedachung der Kirchen neben den Wölbungen noch ebene Terrassen, wie solche auf den Seitenschiffen der Sophienkirche waren, oder man führte die Aussenwände so hoch hinauf, dass sie nur von der Hauptkuppel überragt wurden und die kleinern Wölbungen verdeckend die Façade mit einer horizontalen Linie abschlossen [1]. Später traten die grossen Tonnengewölbe der Kreuzesarme deutlich hervor, die man dann zu einer Art rundem Giebel ausbildete, und endlich sah man an allen obern Theilen des Gebäudes nur runde Linien [2].

Wie die Structur der Gewölbe blieb auch die der Umfassungsmauern unverhüllt, so dass die Tragebögen frei hervortreten und bloss mit dünnen Füllmauern geschlossen sind, in denen gruppenweise Fenster und Eingänge angebracht sind. Die Gestalt der Fenster ist in den Abschnitten der Tonnengewölbe noch zuweilen, wie schon in den Justinianeischen Bauten, die eines grossen Halbkreises, übrigens aber entweder die eines schlanken, oben mit einem Rundbogen gedeckten Rechteckes oder die auch im Abendlande so häufige des durch eine Säule getrennten Doppelbogens. Der Verschluss der Fensteröffnungen wurde noch spät oft nach altrömischer Weise durch Platten von dünnem Marmor bewirkt, in welchen, um stärkeres Licht oder Luftzug zu gewinnen, mehrere grössere oder kleinere Oeffnungen nach einem beliebigen Muster angebracht waren. Ueberhaupt treten in den Details keine wesentlichen Neuerungen ein; sie sind eher sparsamer und einfacher gehalten. Die Säulen werden seltener, meistens tragen einfache viereckige Pfeiler die Bögen. Wo Säulen vorkommen, haben die Kapitäle zuweilen noch korinthisirende Form; häufiger ist das sogenannte Korbkapitäl mit losen Blättern oder die byzantinische Art des Würfelkapitäls, das sich nach unten mit geradlinigen Flächen verjüngt. Kämpferaufsätze

---

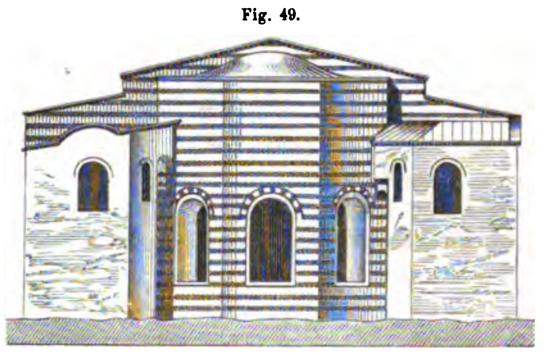
[1]) So an der Panagia Likodimo zu Athen.

[2]) Lenoir a. a. O. S. 313.

kommen nicht mehr vor; ihre Stelle vertritt eine kräftig ausladende Deckplatte. Die Basis wird roher und besteht häufig nur aus mehreren Ringen oder verschieden geformten, willkürlich zusammengestellten Gliedern [1].

Neben dieser Sparsamkeit an feineren Details zeigt sich aber doch eine Neigung, dem Auge durch zierliche Formen zu schmeicheln, die man dann in die Construction selbst verlegte. So wurde zunächst das Mauerwerk aus wechselnden Lagen von Ziegeln und Steinen oder von verschiedenen Steinarten gebildet, oder an den Bögen ein ähnlicher Wechsel des Materials angebracht. Gesimse wurden dadurch verziert, dass man die Ziegel einzelner Reihen übereck, mit den scharfen Ecken nach aussen legte. Beispiele solches Farbenwechsels geben in einfacherer Weise die Kirche der heil. Irene zu Constantinopel, vermuthlich im achten Jahrhundert umgebaut, in sehr viel reicherer, die wahrscheinlich erst dem elften Jahrhundert angehörige Apostelkirche zu Thessalonich, wo besonders der Chor mit kräftigen Gesimsen und buntfarbigen Ziegelmustern von Rauten und Zickzackbändern sehr mannigfaltig und zierlich geschmückt ist. Neben diesem Farbenwechsel suchte man der äusseren Erscheinung des Gebäudes durch überaus schlanke Verhältnisse der senkrechten Theile einen Reiz zu verleihen. Schon die Ueberhöhung der Fensterbögen und Blendnischen zeigt diese Neigung. Noch stärker äussert sie sich aber an den Kuppeln, deren Tambour aus einer grossen Zahl überaus schlanker Fenster und hoch hinaufgezogener, in die Kuppelwölbung einschneidender Arcaden zwischen dünnen Säulen gebildet ist, und an den Chornischen, welche, sei es dass nur die des Altares oder dass auch die der beiden Nebenräume äusserlich hervortreten, immer polygonförmig gestaltet zu einer für ihre geringe Tiefe überaus grossen Höhe aufsteigen. Hier war denn auch die Stelle, wo der reichste architektonische Schmuck angebracht wurde. Die Ecken des Polygons wurden, wie wir es z. B. an der Kirche Theotokos zu Constantinopel (Fig. 50.) finden, von schlanken Säulen getragen, zwischen denen sich die schmalen, stark überhöheten Rundbogenfenster öffnen; über diesen ist dann noch auf jeder der Polygonseiten eine tiefe Blendnische angebracht. Die

Fig. 49.



Die Irenenkirche zu Constantinopel.

[1] Beispiele bei Texier u. Popplewell, T. 44 u. 56.

Seitennischen, die gewöhnlich einfacher behandelt sind, treten hier nicht einmal über die Flucht der rechtwinkeligen Schlussmauer hinaus, sondern zeigen nur durch dreieckige Einschnitte in derselben ihre polygonförmige Gestalt; aber sie tragen auch so dazu bei, die ganze Façade zu beleben und die reiche Hauptapsis passend zu umrahmen. Auch die Vermehrung

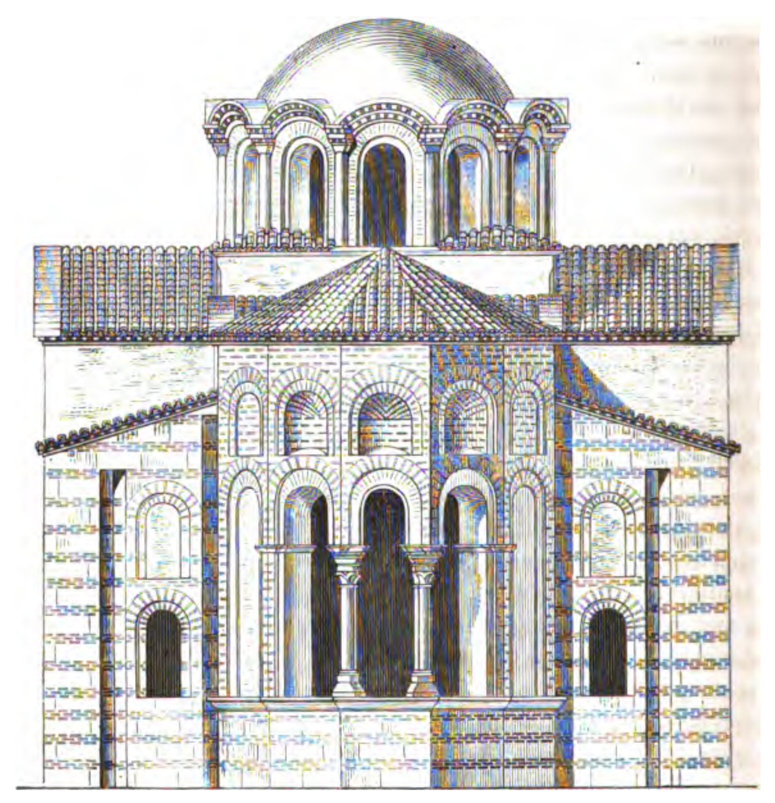


Fig. 50. Ostseite der Kirche Theotokos zu Constantinopel.

der Kuppeln gehört hieher. Ueberall zeigt sich statt der grossartigen Einheit und der ernsten Massenwirkung der älteren Bauten ein Streben nach bunter Mannigfaltigkeit und spielender Zierlichkeit, das mit der Nacktheit des constructiven Gerüstes und dem Mangel an künstlerisch durchbildeten Formen in einer für den orientalischen Geist charakteristischen Weise contrastirt. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die arabische Baukunst, die ja wie wir sahen schon unter Theophilus in Byzanz Anerkennung und Nachahmung fand, auf diese Entwickelung Einfluss gehabt hat; auch sie war ein Erzeugniss des orientalischen Geistes, der in Byzanz

mehr und mehr die Herrschaft gewann. Aber es ist auch an sich begreiflich, dass bei dem fortschreitenden Verfall des öffentlichen Lebens der Sinn für grossartige Einheit sich verlor und der Geschmack für buntes Farbenspiel und zierliche Einzelheiten sich geltend machte.

Im Wesentlichen sind diese Formen auch heute noch in den Gegenden des griechischen Reichs bei dem Kirchenbau beibehalten. Noch immer ist die viereckige Grundform die Regel, die Kuppel der höchste Schmuck, das Gynaitikion als Empore behandelt, die Bekrönung des Gebäudes durch die nackte Wölbung gegeben. Nach dem Aufschwunge, den die Architektur unter Justinian genommen und eine Zeitlang behauptet hatte, folgte ein bewegungsloser Stillstand, eine Ruhe, die sich durch nichts unterbrechen liess. Während der Kreuzzüge erhielten die Byzantiner, durch die Errichtung fränkischer Reiche im Orient, und besonders im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts durch die fränkische Herrschaft über Constantinopel selbst, auch von der abendländischen Architektur Kenntniss; der Einfluss derselben war jedoch höchst gering. Selbst im Königreich Jerusalem, wo fränkische Baumeister lange Zeit hindurch abendländische Anlagen mit Hülfe einheimischer Werkmeister und mit Anwendung der denselben geläufigen technischen Mittel ausführten, bildete sich daraus kein erheblich abweichender Styl[1]). Die Einheimischen kehrten alsbald zu den byzantinischen Formen zurück. Etwas stärker zeigt sich der abendländische Einfluss in den Gegenden, wo sich die Venetianer lange behaupteten und wo die Nähe Italiens bleibend einwirkte, in Griechenland und den benachbarten Gegenden. Allein auch hier besteht dieser Einfluss meistens nur in der Verlängerung des Schiffes durch Hinzufügung einiger Tonnengewölbe auf der Westseite, eine Annäherung an die Basilikenform, welche sich dann auch in einigen späteren Bauten des Orients findet[2]). Daneben kommen dann wohl vereinzelte Spitzbögen oder auch Hufeisenbögen vor, also Einwirkungen des gothischen oder des arabischen Styles. Aber im Ganzen erhielt sich auch unter der türkischen Herrschaft die spätbyzantinische Bauweise ohne wesentliche Aenderung.

Vergleichen wir diesen östlichen Styl mit dem der abendländischen Kirchen des Mittelalters, so sehen wir sogleich, dass der Unterschied ein

---

[1]) Melch. de Vogüé, Les églises de la terre sainte. Die Wiederbelebung der abendländischen Formen, welche dieser Reisende an arabischen Gebäuden zu Jerusalem und Damascus aus dem 14. bis 16. Jahrhundert bemerkt haben will, bedarf näherer Prüfung.

[2]) So die Kirche der Mutter Gottes mit dem goldenen Haupte in Trapezunt bei Texier und Popplewell Pullan, a. a. O. Taf. 67 und 68. Einige griechische Kirchen bei Couchaud Taf. 23 ff. (Die Kirche der h. Jungfrau zu Mistra) und in Förster's Bauzeitung 1850. Taf. 371, 372.

höchst bedeutender ist. Bei uns die längliche Gestalt, mit gestrecktem Schiffe, deutlich vortretenden Kreuzarmen und zierlich geschmücktem Chor; ein reiches, gegliedertes Ganzes, das sich in allen seinen Theilen klar und kräftig ausspricht. Dort die überall gleiche würfelförmige Masse des Vierecks, an der nur die Vorhalle durch ihre geringere Höhe, die Altarnische durch ihr flaches Hervortreten sich einigermaassen auszeichnen. Ebenso in der Höhendimension. Bei uns die deutliche Sonderung von Mauern und Dächern in entschiedenen architektonischen Linien, und über sie hinausragend eine ernste achteckige Kuppel oder der bald einfach quadrate bald schlanker geformte mehr oder weniger hochaufstrebende Thurm. Dort eine im Verhältniss zur Breite geringe Höhe und auf dieser entweder die monotone Linie der Mauer oder die wellenförmige Bewegung der Wölbungen und die schwere, schwellende Kuppel. Ebenso ist es im Innern, wo dort die Emporen auf drei Seiten den Mittelraum beengen und drücken und schwere Pfeiler mühsam die Wölbung tragen, während hier lange Schiffe mit ihren gleichen, gegliederten Pfeilern, mit der milden Bewegung ihrer Gewölbe uns fortleiten. Die Verschiedenheit ist in allen Theilen unverkennbar und, wie ich glaube, in allen Theilen in gleicher Weise charakteristisch. Es mag hier genügen, auf diesen Gegensatz aufmerksam zu machen. Auf die Vorzüge und das Verdienst der byzantinischen Architektur und auf die Einwirkung, welche sie trotz dieser Verschiedenheit auf das Abendland ausübte, werden wir später zurückkommen.

Drittes Kapitel.

Byzantinische Plastik und Malerei.

Auch in der darstellenden Kunst der Byzantiner müssen wir zur bessern Uebersicht mehrere Epochen von einander trennen, wenn auch ihre Unterschiede nicht sehr auffallend sind. Sie stimmen ungefähr mit denen überein, welche ich bei der Architektur annahm. Die erste Epoche zeigt die Ausbildung der byzantinischen Typen; sie erstreckt sich etwas weiter als in die Justinianeische Zeit, etwa bis zum Anfange des siebenten Jahrhunderts. Die zweite umfasst den Zeitraum der Bilderstreitigkeiten und die nächsten Jahrhunderte, in welchen der festgestellte Charakter sich noch erhielt. Wegen der Einwirkung dieser Kunst auf das Abendland und bei dem reicheren Material, welches namentlich die Miniaturen uns auch für die letzten Jahrhunderte des byzantinischen Reichs geben, können und müssen wir aber auch noch der letzten und dritten Epoche, der

Zeit des Erstarrens und Absterbens dieser Kunst eine besondere Betrachtung widmen, so dass wir, nicht wie bei der Architektur nur zwei, sondern drei Abschnitte haben.

Erste Epoche.

Die Anerkennung des Christenthums als der herrschenden Religion des Reiches musste auch auf die Ansicht der Kirchenlehrer von den bildenden Künsten Einfluss haben. Jener Hass gegen die Kunst an sich, wie er hauptsächlich von Tertullian ausgesprochen war, hatte doch eigentlich in den Evangelien keine Begründung. Ein so einseitiger Spiritualismus, eine so ängstliche Furcht vor der äusseren Gestalt der Natur ist in ihnen wahrlich nicht gepredigt; der christliche Geist geht zwar über das Sinnliche hinaus, aber eben wegen dieser höheren Richtung wird er auch von demselben nicht angefochten. Wie keinerlei Speise, keine Berührung mit natürlichen Dingen verunreinigt, so kann auch die unschuldige Darstellung derselben nicht verfänglich sein. Wir sahen wie diese mildere Ansicht schon unter den ersten Christen, trotz des Eifers der strengen Kirchenväter, sich geltend machte. Jetzt war noch viel weniger Grund zu einem so allgemeinen über die Kunst auszusprechenden Anathema; ein solches kommt daher auch nicht mehr vor. Etwas Anderes war es mit den Bildnissen der heiligen Gestalten, besonders des Erlösers selbst. Bei diesen blieb denn doch die Gefahr einer allzu eifrigen, abgöttischen Verehrung des äusseren Bildes immer bestehen; hier erneuerte sich daher auch die Polemik der Kirche gegen die Kunst von Zeit zu Zeit, unter verschiedenen Formen.

Es war sehr natürlich, dass fromme Gemüther sich nach einem Bildnisse des Erlösers, in seiner wahren irdischen Gestalt sehnten. Man pries die Jünger glücklich, welche sein Antlitz gesehen, seine Worte vernommen hatten, man begann schon nach Jerusalem zu wallfahrten, um die Phantasie mit lebendigeren Vorstellungen der heiligen Hergänge zu erfüllen. Musste man da nicht auch wünschen, die Hauptgestalt dieser Momente in grösserer Anschaulichkeit und mit festeren Umrissen sich vorstellen zu können? Gewiss das Verlangen war ein sehr natürliches und billiges. Mit jener schwankenden Weise, in der die Gestalt des Erlösers auf den Bildwerken der Katakomben erschien, konnte man sich nicht begnügen. Das Christenthum hatte einen festen historischen Boden, sollte man daher nicht auch für die bildliche Vorstellung, wie für die Lehren, auf das historisch Richtige zurückgehen, sollte man da noch ferner einen willkürlichen Wechsel der Formen gestatten?

Wirklich regte sich denn auch dieser Wunsch, ein zuverlässiges Bild des Heilandes zu besitzen, sehr frühe. Schon Constantia, die Schwester

des Kaisers Constantin, sprach ihn gegen Eusebius, den berühmten Bischof von Caesarea, aus. Allein dieser, sonst gegen die Wünsche so hochgestellter Personen ziemlich nachgiebige Geistliche willfahrt ihr nicht; er fragt, was sie unter dem Bildnisse Christi verstehe; nur die Knechtsgestalt des Heilandes könne sie meinen, denn als in dieser seine göttliche Herrlichkeit durchstrahlte, bei der Verklärung, wären selbst seine Jünger nicht im Stande gewesen, den Anblick zu fassen. Er verweist sie auf die Worte der Schrift, diese allein gewährten ein Bildniss[1]).

Constantia, indem sie ein Bildniss von dem Bischofe fordert, scheint vorausgesetzt, aber nicht sicher gewusst zu haben, dass es ein echtes beglaubigtes Bildniss gebe. Eusebius selbst spricht sich darüber nicht aus; er erzählt zwar in einer andern Schrift, dass er bei den aus dem Heidenthume bekehrten Christen alte Bilder von Christus, so wie von Petrus und Paulus gesehen habe, und dass solche gemacht und auf Tafeln gemalt würden. Er erwähnt hiebei namentlich einer Statue Christi, welche, dem Gerüchte zufolge nach persönlicher Aehnlichkeit des Herrn, die blutflüssige Frau des Evangelii in der Stadt Caesarea Philippi oder Paneas in Palästina errichten lassen[2]). Er missbilligt diese heidnische Aeusserung des Dankes und wird also auch wohl die Echtheit des Porträts nicht angenommen haben. Wenigstens muss aber die allgemeine Meinung gewesen sein, dass es kein zuverlässiges Bildniss des Heilandes gebe, weil sonst der Bischof bei seinen den Bildern ungünstigen Ansichten sich näher darüber geäussert haben würde, und weil überhaupt die Verschiedenheit der Meinungen über Christi Gestalt dann leicht geschlichtet gewesen wäre.

Die ältere Meinung, welche schon Justin der Märtyrer (um 130) und nach ihm Andere ausgesprochen und endlich Tertullian († 220) mit grosser Heftigkeit vertheidigt hatte, und welcher noch Eusebius anhing, hielt fest daran, dass der Heiland in hässlicher Knechtsgestalt erschienen sei[3]). Bald aber widerstrebte dies dem Gefühle; der Heiland musste auch in seinem

---

[1]) Man hat die Echtheit dieses Briefes bezweifelt, weil er zuerst von dem bilderfeindlichen Concil zu Constantinopel im Jahre 754 citirt wird. Allein zwei nahestehende und gelehrte Vertheidiger der Bilder: Johannes Damascenus auf dem zweiten nicäischen Concil (787) und Nicephorus in einer seiner Schriften zu Gunsten der Bilder (817) suchen zwar diesen Brief zu beseitigen, jener aus dem Grunde, weil Eusebius ein Arianer und also ein Ketzer gewesen, dieser aus inneren Gründen, wagen aber nicht, was sie doch in Beziehung auf andere, ebenfalls von den Gegnern der Bilder angeführten Schriften thun, seine Echtheit anzufechten. Piper, Monumentale Theologie S. 209, 243.

[2]) Euseb. hist. eccl. lib. VII. c. 14. — Julian der Christenfeind liess diese Bildsäule umstossen; Sozomenes lib. V. c. 21. Die Heiden schleiften das Bild umher, die Christen aber retteten es in die Kirche; Theophanes ad ann. 354.

[3]) Tertullian: Ne aspectu quidem honestus. — Si inglorius, si ignobilis, meus erit Christus.

irdischen Erscheinen seiner göttlichen Natur würdig gewesen sein. Chrysostomus († 407) und Hieronymus († 420) beziehen schon die Beschreibung der Schönheit im Psalm 45 auf ihn, und diese Ansicht wurde immer mehr die herrschende; auch die berühmten Kirchenlehrer Ambrosius und Augustinus theilten sie. Eine bestimmte Gestalt hatten aber auch diese Kirchenväter nicht vor Augen. Augustinus bemerkt ausdrücklich, dass Christi Gesichtsbildung uns völlig unbekannt sei, und dass sie daher nach der Mannigfaltigkeit der Gedanken höchst verschieden dargestellt werde [1]. Auch schwankte man wohl noch lange zwischen historischer und symbolischer Darstellung. Paulinus von Nola in der Beschreibung der von ihm erbauten Basiliken zu Nola und Fundi erwähnt nur der Abbildung des Lammes (393); Gregor von Nyssa und Basilius von Caesarea (370) dulden und rühmen zwar die Darstellung der menschlichen Gestalt des Agonotheten Christus [2], aber schon diese Bezeichnung deutet auf etwas Symbolisches hin. Asterius Bischof von Amasea († 401) erklärt sich ausdrücklich noch gegen die Christusbilder; Epiphanias, Bischof von Salamina, rühmt sich ungefähr gleichzeitig, dass er das Bild, er wisse nicht ob Christi oder eines Heiligen, wie er es in einer Kirche in Palaestina gefunden, zerrissen habe, und Orosius (416) nennt solche Bilder noch eine Lüge [3].

Die neue Ansicht von der Schönheit des Herrn gab allerdings eine gefährliche Anregung heidnischer Gefühle. Eine byzantinische Sage erzählt von einem Maler, der es gewagt habe, das Bild des Erlösers mit den Zügen eines Jupiter darzustellen; darüber sei ihm die Hand erstarrt, und nur, nachdem er reuevoll gebeichtet, durch ein Wunder des Erzbischofs Gennadius wieder hergestellt worden [4]. Um solchen Uebeln zu entgehen, musste man daher wünschen, ein beglaubigtes Bild zu besitzen, und es entstanden nun seit dem fünften oder sechsten Jahrhundert Sagen, welche die Entstehung eines solchen, und zwar nicht durch gemeine Kunst, sondern auf übernatürlichem Wege erzählten.

Die zuerst verbreitete war die von dem Könige Abgarus von Edessa in Mesopotamien. Eusebius erzählt nur von der Heilung dieses entfernten, aber durch die Nachricht von Christi Wundern angeregten Zeitgenossen des Herrn, und zwar so, dass sie durch einen von Christo abgesendeten Apostel vermittelt wird. Der armenische Geschichtschreiber Moses von Chorene im fünften und der Grieche Euagrius im sechsten Jahrhundert fügen dann aber hinzu, dass Christus dem Boten des Abgarus sein wunderbar

---

[1] S. Aug. de Trinitate, lib. VIII. c. 4, 5. Opp. t. III. Qua fuerat ille (Christus) facie, nos penitus ignoramus.

[2] Paulin. Opp. epist. 32. Greg. Nyss. t. II. 908. Basil. Caes. Opp. (Paris 1618) I. p. 515.

[3] Orosius lib. II. c. 19. „Vel deum mentiuntur, vel hominem."

[4] Theophanes ad ann. 455. ed. Bonn. p. 174.

in ein Tuch eingedrücktes Bild mitgegeben habe. Andere griechische Schriftsteller wiederholen die Sage und wissen von Wundern zu erzählen, die durch das Bild bewirkt seien, welches endlich im Jahre 944 feierlich von Edessa nach Constantinopel geführt wurde und sich später in Rom in S. Silvester befunden haben soll. Die verwandte Sage vom Veronicabilde scheint späterer und zwar abendländischer Entstehung. Zwar nennt schon ein griechischer Schriftsteller zu Justinians Zeit die blutflüssige Frau, der man die Christusstatue in Paneas zuschrieb, Beronike, aber die ausführliche Legende, dass sie ein auf einem Tuche oder auf einem Stücke seines Kleides abgedrucktes Bild des Herrn besessen, welches dann die Heilung eines römischen Kaisers bewirkt und die Zerstörung Jerusalems als Strafe für den Tod Christi herbeigeführt habe, kommt zuerst in einer angelsächsischen Handschrift des elften Jahrhunderts, und demnächst mit manchen Veränderungen bei späteren abendländischen Schriftstellern vor. Indessen hatte man auf byzantinischem Boden schon im sechsten Jahrhundert Tücher mit dem Bilde des Herrn und zwar mit den Wundenmalen, welche man als Grabtücher desselben verehrte und es dahingestellt sein liess, ob das Bild darauf wunderbarerweise entstanden oder durch Malerei zur Erinnerung an das Leiden des Herrn und zur Bezeichnung der Bedeutung des Tuches hinzugefügt sei[1]. Auch zeigte man schon im sechsten oder doch (da dies nur in einer angefochtenen Stelle vorkommt) im achten Jahrhundert Marienbilder, die man dem Evangelisten Lucas, der auch Maler gewesen, zuschrieb. Endlich kommen gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts mehrfach Bilder vor, welche man ohne nähere Angabe ihrer Geschichte als „nicht von Menschenhänden gemacht“ (ἀχειροποιηται) bezeichnete, und den Beweis ihrer Echtheit nicht durch schriftliche Urkunden, sondern vermöge dadurch bewirkter Wunder

---

[1]) Ueber die Entstehungsgeschichte dieser Sagen vgl. Wilhelm Grimm, die Sage vom Ursprunge der Christusbilder in den Abhandlungen der Berliner Akademie der Wissenschaften von 1842, und J. H. Floss, Geschichtliche Nachrichten über die Aachener Heiligthümer, Bonn 1855. Die ausführliche Legende über die Entstehung des Veronicabildes auf dem Wege zum Kreuze scheint erst im Laufe des 14. Jahrhunderts ausgebildet zu sein. Ausser diesen Sagen entstanden dann, besonders während des Bilderstreites noch mehrere andere ähnliche, deren Anwachsen wir bei den Fortsetzern der Chronik des Theophanes verfolgen können. Symeon Logotheta, ed. Bonn. p. 607., Georg. Monachus a. a. O. Dieser nennt ausser dem Bilde des Abgarus, Bilder des Heilandes und der Jungfrau von der Hand des Apostel Lucas, welche in Rom seien, alte Bilder in Jerusalem, dann ein Bild der Verklärung Christi, welches der Apostel Petrus den Römern geschenkt, die Statue, welche die blutflüssige Frau hat setzen lassen, endlich ein Bild der Jungfrau, welches dieselbe auf wunderbare Weise an einer Säule des Tempels zu Lydda hat erscheinen lassen, und welches ungeachtet aller Versuche der griechischen Juden sich unvertilgbar bewiesen habe.

führte [1]). Um diese Zeit ist denn nun auch jeder Widerstand verschwunden, und am Ende des siebenten Jahrhunderts erklärt sogar eine Synode, dass die Darstellung der menschlichen Züge des Erlösers der althergebrachten Abbildung des Lammes vorzuziehen sei [2]). Begreiflicher Weise mussten sich schon vorher die Züge des Antlitzes festgestellt haben, von welchen die Kunst fernerhin nicht abweichen durfte. Daher mag das, unstreitig unechte Schreiben eines gewissen Lentulus, den man unhistorisch zum Vorgänger des Pilatus in der Statthalterschaft von Palästina machte, obgleich es erst von einem Schriftsteller des elften Jahrhunderts [3]) uns mitgetheilt wird, wohl schon um diese Zeit entstanden sein. In diesem angeblich an den römischen Senat gerichteten Briefe wird Christus als ein Mann von stattlichem Wuchse beschrieben, mit dunkelem gescheiteltem Haare, heiterer Stirn, fleckenlosem Gesichte, Nase und Mund ohne Tadel, den Bart stark röthlich, nicht lang, sondern geschnitten, die Augen leuchtend. Dieser Schilderung entsprechen denn auch die Christusbilder schon sehr frühe, und wir können, bei aller Dürftigkeit des Materials, doch einigermaassen ersehen, wie sich dies Ideal allmälig feststellte. Auf einem Sarkophage in der Krypta der Peterskirche, der vielleicht noch dem vierten Jahrhundert angehören mag [4]), kommt es zuerst und zwar neben Darstellungen des jugendlichen Christus vor. Vom Anfange des fünften Jahrhunderts an finden wir es mit immer mehr ausgeprägtem Typus in einer Reihe von kirchlichen Mosaiken, unter denen die in der Taufkirche S. Giovanni in Fonte zu Ravenna und am Triumphbogen der

---

[1]) So viel ich finde kommt zuerst im Jahre 578 ein solches vor; Philippikos, der Schwager und Feldherr des Maurikios, begeistert dadurch sein Heer zum Kampfe gegen die Perser. Theophanes S. 393. ed. Bonn. So hat auch Heraklius im Jahre 613 ein Christusbild, welches, wie es dort ausführlicher heisst, nicht von Menschenhänden, sondern von dem göttlichen Worte, wie eine Frucht ohne Samen, ohne Farbe und Zeichnung hervorgebracht ist. a. a. O. S. 467.

[2]) Conc. Quinisextum (anno 692) can. 82.

[3]) Anselm von Canterbury † 1107. Die Beschreibung des Joh. Damascenus aus dem 8. Jahrhundert ist zu unbestimmt. S. über alle diese Angaben vorzüglich Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen, Altona 1825. Merkwürdig ist auch eine Aeusserung des Theophanes. Bei Gelegenheit des in der Jupitersähnlichkeit gemachten Christusbildes bemerkt er nämlich, einige Historiker sagten, dass das Antlitz des Erlösers mit krausem (oder einfachem?) und wenigem Haare (*οὖλον καὶ ὀλιγότριχον σχῆμα*) das richtigere (*οἰκειότερον*) sei. Noch im 9. Jahrhundert schwankte man also, und hatte wie es scheint einen uns ganz unbekannten Typus mit vor Augen. Dies beweist auch die oft angeführte Aeusserung des Patriarchen Photius († 891), dass Griechen, Römer, Juden und Aethiopier das Christusbild jeder nach seiner Nationalität gestalteten.

[4]) Aringhi I. 293. Es waren darin später die Gebeine Gregors V. († 999) aufbewahrt. Beschr. Roms II. 1. 218.

Paulskirche bei Rom die ältesten sein mögen. In allen sehen wir verwandte Züge, das getheilte, herabfallende Haar, meistens auch einen kurzen Bart am Kinn. Höchst ausgebildet erscheint dieser Typus besonders an einem Brustbilde in den Katakomben, welches wir zwar nicht den meisten Malereien dieser Räume gleichzeitig, aber doch auch wohl nicht später als in das siebente Jahrhundert setzen dürfen[1]). Uebrigens erhielt sich neben diesem Typus noch lange die Darstellung des jugendlichen, bartlosen Heilandes, die man vorzugsweise da anbrachte, wo es sich um eine symbolische Auffassung oder um höchste Verklärung handelte, während der bärtige Typus bei mehr historischen Scenen oder bei zur Anbetung bestimmten Bildern vorherrschte. So ist in S. Nazaro e Celso zu Ravenna der gute Hirte in voller Jugendschönheit, gegenüber aber der Heiland, der gewisse ketzerische oder heidnische Bücher verbrennt, männlich und bärtig, in S. Apollinare nuovo daselbst in einem chronologischen Cyclus des Lebens Christi in den Passionsscenen seine Gestalt bärtig, bei seinen Wundern und Reden aber jugendlich dargestellt. Eine bleibende Regel bildete sich aber nicht, und wir finden selbst bei der Kreuzigung, nachdem diese zugelassen war, oft die jugendliche Auffassung.

Die Gründe, welche die älteren Kirchenväter der Kunst überhaupt feindlich gestimmt hatten, standen der Darstellung Gottes am meisten entgegen. In den Katakomben kommt sie zwar einige Male in historischen Scenen des Genesis vor, z. B. bei Abels Opfer, meistens ist sie jedoch vermieden und Gottes wunderbares Eingreifen nur durch eine von oben herabreichende Hand angedeutet. Dieselbe Behandlung ist in den Mosaiken vorherrschend. Noch mehr war es in der byzantinischen Kunst seit dem Bilderstreite verpönt, den Schöpfer in menschlicher Gestalt darzustellen; selbst die Vertheidiger der Bilder hatten sich darauf gestützt, dass sie nur den menschlichen Leib Christi, nicht die Gottheit darstellten. Diese Ansicht hatte indessen, wie wir sehen werden, auf das Abendland keinen Einfluss. Dagegen erhielt das Bildniss der Jungfrau Maria bald eine ähnliche typische Feststellung wie das des Heilandes. Schon in den Katakomben bei der Anbetung der Magier und wo man sie sonst vermuthen kann, hat sie fast immer dieselben Züge; es sind die einer vollen, reifen, würdigen Frau. Ein Zweifel über Schönheit und Hässlichkeit war hier nicht denkbar; sobald die Phantasie sich mit ihrer Gestalt beschäftigte,

[1]) Im Cömeterium S. Pontiani (Aringhi I. S. 379, in sehr verkleinerter Nachbildung bei Agincourt Peint. 1. 10. Nr. 9). In demselben Raume findet sich auch noch eine Darstellung des Orpheus, ohne dass wir Ursache haben, jenes Christusbild einer späteren Restauration zuzuschreiben. Auch bei dem Heilande selbst erhielt sich daher das Symbolische neben dem Historischen. S. eine Zusammenstellung der Nachrichten über die Bilder Christi in der ersten Zeit bei Gieseler K. G. I. 1 § 24. note d.

musste man sich ihre Erscheinung als den Ausdruck ihrer reinen Seele vorstellen, wie dies schon S. Ambrosius ausspricht[1]. Man wusste zwar, dass man kein echtes Bild von ihr besitze[2], aber man konnte nicht umhin, sie sich möglichst vollkommen zu denken. Dies Verlangen stieg dann bedeutend, als im Jahre 431 durch das Concil zu Ephesus bei Verdammung der Lehren des Nestorius ihr das Prädicat der Gottesgebärerin zugesprochen war. Gleichsam um sich dieser siegreich errungenen Eigenschaft zu versichern oder sich in dieser neuen Orthodoxie zu erhalten, liebte man es, sie als „Mutter Gottes“ mit dem Kinde auf ihrem Schoosse und gewöhnlich auch mit Beischrift dieses Titels (*Μητὴρ Θεοῦ. ΜΡ. ΘΥ̃.*) dargestellt zu besitzen. Es entstanden nun auch Sagen, welche, ähnlich wie bei Christus, eine authentische Ueberlieferung ihres Antlitzes behaupteten. Zufolge der einen sollte sie dasselbe in der Kirche zu Lydda an einer Säule durch Abspiegelung hinterlassen, zufolge einer andern der Evangelist Lucas, den man, vielleicht vermöge der Namensähnlichkeit eines Künstlers, zum Maler machte, sie vielfach porträtirt haben. Schon die Kaiserin Eudokia, Gemahlin Theodosius II. soll ein solches Bild in Jerusalem erlangt haben, und allmälig gab es eine grosse Zahl derselben, deren Echtheit nicht bezweifelt wurde[3]. Anfangs trat diese Verehrung der Jungfrau noch schüchtern auf, doch sehen wir schon in dem ersten Viertel des sechsten Jahrhunderts in S. Apollinare nuovo in Ravenna die Jungfrau Christus fast gleich gestellt, indem beide auf beiden Seiten des Choreinganges zwischen Engeln thronend erscheinen. Bald darauf wurden die Marienbilder immer häufiger, und schon in der Flotte des Heraklius, mit welcher er im Jahre 602 von Afrika nach Constantinopel fuhr, war an den Schiffen ein solches befestigt. Es konnte nicht ausbleiben, dass auch hier ein einigermaassen fester Typus sich ausbildete, welcher dem des Heilandes annähernd glich.

Von der typischen Auffassung der Apostel Petrus und Paulus, welche schon früher in Rom entstanden war, habe ich schon oben gesprochen (S. 99); sie ging im Wesentlichen auf die byzantinische Kunst über, obgleich sich auch hier später Verschiedenheiten ausbildeten[4].

---

[1]) De virgin. l. II. c. 2. et ipsa corporis species simulacrum fuerit mentis. Sie war ihm „figura probitatis.“

[2]) Augustinus, de Trinitate VIII.: Neque novimus faciem virginis Mariae.

[3]) Schon Theodorus Lector um 518 erzählt das Auffinden jenes Lucasbildes, das nachher im Hodegon zu Constantinopel verehrt wurde und nach der Versicherung eines späteren Schriftstellers in Wachsfarben gemalt war. Floss, Aachener Heiligthümer, Bonn 1855. S. 142. Baronius Annal. eccl. ad ann. 438. Theoph. cont. lib. III c. 11. Die Flotte des Heraklius bei Theophan. ed. Bonn. p. 459.

[4]) Beide Kirchen gingen in ihren Vorstellungen allmälig auseinander. Nach der

Gleichzeitig mit dieser Neigung zur Bildung fester Typen trat auch in der Wahl der Gegenstände zu grösseren Compositionen eine Aenderung ein; das Symbolische trat allmälig zurück und man hielt sich mehr an das Historische der heiligen Schriften. Man dachte weniger an eine Versinnlichung und Erinnerung der Verheissungen, als an die Verherrlichung der heiligen Gestalten. Die biblischen Ereignisse alten und neuen Testaments oder die Gestalten der Jünger des Herrn und späterer Heiligen gaben den vergrösserten Kreis der Darstellungen. Die Ursachen dieser Veränderung lagen ohne Zweifel in der Entwickelung des kirchlichen Lebens. Jenes leichte, heitere Spiel der frommen Phantasie, dem man sich in den ersten christlichen Jahrhunderten arglos hingegeben hatte, konnte neben der wachsenden hierarchischen und asketischen Strenge, und neben der ängstlichen dogmatischen Begrenzung der Begriffe nicht mehr bestehen. Man musste fürchten, unbewusst gegen eine der festgestellten Lehren zu verstossen, in den Verdacht ketzerischer Ansichten zu gerathen. Besonders mochte, wie man vermuthet hat[1]), das Concil zu Ephesus vom Jahre 431, indem es die Nestorianische Lehre verwarf und die volle Einheit des Göttlichen mit der menschlichen Erscheinung Christi feststellte, den Wunsch erwecken, durch die Darstellung der geschichtlichen Hergänge des Lebens Christi jener verurtheilten Lehre entgegen zu treten. Dazu kam dann, dass der kirchliche Ernst überhaupt an jener spielenden Symbolik Anstoss nehmen musste und eine strengere Rechenschaft über die Wahl der Gegenstände forderte. Wir besitzen darüber eine merkwürdige Aeusserung in dem Briefe eines hervorragenden Mannes dieser Zeit, des h. Nilus († 450), der, ehemals Statthalter von Constantinopel, sich dann in ein Kloster auf dem Berge Sinai zurückgezogen hatte. Um Rath befragt über die Ausschmückung einer neu zu erbauenden Kirche[2]), die mit vielfachen Bildern, in der Vorhalle namentlich mit tausend Kreuzen, Vögeln, Vierfüsslern, Insecten und Pflanzen bemalt werden sollte, erwiderte er: Es sei albern

Schilderung des Nicephorus Callistus (Hist. eccl. I. lib. 2. c. 37. ed. Paris. 1630) soll Petrus von lockigem und dichtem Haupt- und Barthaar, Paulus dagegen kahlen Hauptes und mit dickem langem Barte gewesen sein, während der abendländische Gebrauch, wenigstens seit dem 15. Jahrhundert fast das Umgekehrte festgestellt hat. Ueberhaupt sind in der griechischen Kirche unter den Aposteln ziemlich viele (wie das Handbuch vom Berge Athos festsetzt: fünf) jugendlich, ohne oder doch mit geringem Bartwuchse, dagegen ist der Apostel Johannes bärtig und greisenhaft, den die abenländische Kunst fast immer jugendlich darzustellen pflegt.

[1]) Dr. Müller (später Bischof zu Münster), Ueber die kirchlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen vom 5. bis 13. Jahrhundert, Trier 1834, nimmt dies an, namentlich in Beziehung auf die Bilder aus der Jugendgeschichte Christi in S. Maria maggiore zu Rom, die allerdings bald nach jenem Concil ausgeführt wurden.

[2]) Nili Epist. Lib. IV. ep. 61. — Augusti Beiträge II. 89.

und kindisch durch solche Dinge das Auge des Beschauers zu zerstreuen, aber würdig und angemessen im Sanctuarium gegen Osten ein Kreuz darzustellen; denn nur ein Kreuz bringe dem Menschen Heil. Den innern Raum möge man aber mit Darstellungen aus der Geschichte des alten und neuen Testamentes durch die Hand eines ausgezeichneten Malers besetzen, damit diejenigen, welche nicht lesen können, dadurch an die christliche Tugend derer, die dem wahren Gott auf die rechte Weise gedient hätten, erinnert und zur Nacheiferung derselben erweckt würden. Vom Worte zur That war freilich auch hier noch ein weiter Weg; gewisse symbolische Beziehungen erhielten sich noch längere Zeit, zum Theil noch bis in das späte Mittelalter; es war weder wünschenswerth, noch möglich, sie ganz zu verdrängen. Aber allmälig gewann doch diese strengere Richtung immer mehr die Oberhand; nicht bloss der kirchliche Ernst begünstigte sie, sondern noch mehr die immer zunehmende geistige Nüchternheit und Dürftigkeit, welcher der Sinn für poetische Wahrheit mehr und mehr entschwand und nur der für sinnliche Realität blieb. Zu dieser Aenderung des Stofflichen kamen dann aber auch Neuerungen auf technischem Gebiete, welche verbunden mit jenen anderen dahin führten, die Eigenthümlichkeit der byzantinischen Kunst mehr und mehr festzustellen.

Eine Anschauung dieser Entwickelung werden wir am besten gewinnen, wenn wir die noch erhaltenen Monumente derjenigen Kunstgattung, die nunmehr die vorherrschende wurde, nämlich der figurenreichen Mosaiken, mit denen man die Kirchen zu schmücken liebte, in ihrer chronologischen Reihenfolge betrachten. Wir beschränken uns dabei nicht auf das östliche Reich, wo überdies sehr wenige erhalten sind, sondern wir ziehen sogleich die zahlreichen in Italien erhaltenen Monumente in Betracht, auch diejenigen, bei denen eine directe byzantinische Einwirkung sich nicht nachweisen lässt, weil in diesem Kunstzweige der Zusammenhang sich länger erhielt, wenigstens eine erhebliche Verschiedenheit zwischen beiden Regionen noch nicht augenscheinlich hervortrat.

Die ältesten christlichen Mosaiken haben sich in der Kirche S. Constanza bei Rom erhalten. Ihre dem Bau gleichzeitige Entstehung entbehrt zwar des urkundlichen Beweises, wird aber durch ihren völlig antiken Charakter dargethan; in der Form und Auffassung der Gegenstände herrscht noch der heitere, jugendliche Geist der Katakombengemälde. Die Kuppel hat ihre ursprüngliche Verzierung eingebüsst. Erhaltene Copien[1]) zeigen eine reiche Ornamentik von Blattgewinden und Karyatiden, zwischen welchen Scenen voll antiker Reminiscenzen angebracht sind. Denselben

[1]) Das untergegangene Kuppelmosaik ist abgebildet bei J. Ciampini de sacris aedificiis Constantini magni Romae 1747. Tom. I. T. 1. — Theile der übrigen Mosaiken bei Isabelle, les édifices circulaires et les domes etc.

Charakter tragen die wohl erhaltenen Mosaiken an dem Tonnengewölbe des Umganges. Zwölf Felder sind theils mit linearen, theils mit vegetabilischen Ornamenten geschmückt, in welchen Kreuze und Blumen, kleine Brustbilder, Figuren von Tänzerinnen und Motive aus dem Gebiete der heidnischen Gräbersymbolik wechseln. Zweimal füllen Weinranken die ganze Bildfläche; dazwischen treiben Genien ihr munteres Handwerk, sie klettern auf den Zweigen und Blättern traubenlesend herum, keltern oder lenken den von Ochsen gezogenen Erndtewagen. Es sind dies lauter Anklänge an die frühere Kunst, aus denen man irrthümlicherweise den heidnischen Ursprung dieser Kirche hergeleitet hat. Ueberall herrscht noch ein feiner Sinn für ornamentale Ausstattung; die Farben sind gut gewählt und verbinden sich mit dem weissen Grunde zu einem Ganzen von sehr harmonischer Wirkung. Die Abstufung der Töne und manche Einzelheiten der Zeichnung dagegen sind mangelhaft und verrathen eine bereits gesunkene Technik. Das ungefähr gleichzeitige Tribunenmosaik in der Vorhalle des Baptisteriums im Lateran zu Rom enthält Goldranken vom schönsten Style, die in zarten Windungen den dunkelblauen Grund der Halbkuppel überspannen [1]. Tauben und Lämmer, die beliebten Symbole, schmücken den Raum eines Teppichs, der zeltartig den Scheitel einnimmt. Dem Zeitalter Constantins sind wahrscheinlich auch noch die Mosaiken der Kirche S. Georg zu Thessalonich zuzuschreiben [2]. Die Kuppel wird durch Ornamentstreifen in acht Felder getheilt, jedes auf hellbraunem Grunde die Colossalgestalten mehrerer Heiligen enthaltend welche den ausführlichen Inschriften zufolge alle vor Constantin gelebt hatten. Die Bewegungen sind ungezwungen, aber völlig gleichmässig, weil alle Figuren mit emporgehobenen Händen in der Vorderansicht dargestellt sind. Die antiken Gewandungen sind in breiten Massen angelegt, die Köpfe aber starr und ausdruckslos. Einen auffallenden Gegensatz zu dem steifen Ernste dieser heiligen Gestalten bildet die umgebende bunt und goldglänzend ausgestattete Architektur. Der luftige Aufbau von abenteuerlich verzierten Säulen mit Kuppeln, Nischen und abgebrochenen Giebeln erinnert an die phantastischen Felsfaçaden von Petra. Im Abendlande enthält das Baptisterium des Doms zu Neapel Reste von Mosaiken, deren treffliche Ausführung auf diese Frühzeit hinweist. In der Kuppel sind zwischen Fruchtschnüren die Zeichen Gottvaters und Christi sichtbar. Darstellungen symbolischen Inhalts, die Embleme der Evangelisten, Lämmer zur Seiten einer kleinen menschlichen Figur und die aus einer Quelle trinkenden Hirsche zieren die Gewölbzwickel und Wandflächen. Ausser-

[1] Eine farbige Abbildung bei Hübsch a. a. O. T. 26. Fig. 1.
[2] Texier und Popplewell Pullan, Architecture byzantine. T. 30—33.

dem erscheinen hier bereits die Brustbilder Christi und der Maria, sowie die in der Folge häufig vorkommenden Gestalten von Kronen tragenden Heiligen.

Die symbolische Richtung der antiken Kunst, wie sie in den Gemälden der Katakomben fortgelebt hatte, herrscht also noch vor. Indessen kommen schon im Laufe des vierten Jahrhunderts die Einzelgestalten von Heiligen auf, welche alsobald in den Vordergrund treten und ihre festen Typen erhalten. Christus und später Maria nehmen die ersten Stellen ein, auf sie bezieht sich die Symbolik der umgebenden Zeichen sowie die Verehrung der Heiligen. Seit dem Beginne des fünften Jahrhunderts erweitert sich der Kreis der Darstellungen noch mehr. Die Figuren verbinden sich zu historischen Scenen, in denen reiche landschaftliche oder architektonische Hintergründe den Ort des Herganges bezeichnen. Die verschiedenen Bilder treten in gegenseitige Beziehung, und es entstehen jene Cyklen, in denen sich nach immer festeren Regeln Reihen von heiligen Geschichten über Wände und Gewölbe verbreiten. Diesen Uebergang vergegenwärtigen zwei grosse Mosaiken von Ravenna[1]. Das eine, vermuthlich vom Anfange des fünften Jahrhunderts, befindet sich in der von Bischof Neo erbauten Taufkirche S. Giovanni in Fonte. Die schönen Mosaiken, die Stuckornamente und die buntfarbigen Marmoreinlagen des Erdgeschosses wetteifern mit der leichten Zierlichkeit des architektonischen Aufbaues, alles vereinigt sich zu einem Innenbau, der als ein Juwel unter den altchristlichen Monumenten erscheint. In der Mitte der Kuppel stellt ein Rundbild die Taufe Christi dar, darunter folgen die zwölf Apostel, grosse Figuren, die in zwei Zügen, Petrus und Paulus an der Spitze, einander entgegenschreiten. Ein Fries von bunten Architekturen bezeichnet die Basis der Kuppel. Die leichten Säulenstellungen, unter denen hier Altäre mit den Evangelienbüchern und Throne mit darauf gestellten Kreuzen abwechseln, erinnern an bekannte Motive antiker Wandgemälde. An dem oberen, von Fenstern durchbrochenen Stockwerke sind Ornamente und Figuren aus späterer Zeit in Stucco ausgeführt, während die Mauer über den Säulen und Bögen des Erdgeschosses wiederum ältere Mosaiken enthält. Ueber den Säulen nämlich kleine Togafiguren, neben und über den grossen Rundbögen Goldranken auf dunkelblauem Grunde. Inschriften und Ornamente voller Abwechslung begleiten die Fronten und die Untersichten der Arcaden. Vorzüglich anziehend ist die Darstellung der Taufe; Johannes erscheint frei und lebendig in Haltung und Geberden, und selbst der Flussgott Jordan greift theilnehmend in die

[1]) Vgl. Rahn, Ein Besuch in Ravenna in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, 1. Jahrgang (1868) Heft II und III.

Handlung ein, indem er mit halbem Leibe sich aus dem Wasser erhebend, sein Tuch zum Abtrocknen des Täuflings bereit hält. Die zwölf Apostel ringsumher sind auf hellblauem Grunde durch goldene Blattstengel von einander getrennt, und tragen mit hastiger Bewegung schreitend, jeder eine Krone auf den von der Toga umhüllten Händen. Petrus und Paulus zumal erscheinen mit ausgeprägten individuellen Zügen[1]. Den zweiten bedeutenden Cyklus von Mosaiken enthält die Grabkapelle der Galla Placidia (S. Nazario e Celso) zu Ravenna. Die Wirkung ist hier ernst und feierlich; das Ganze auf dunkelblauem Hintergrunde geordnet. In der Kuppel strahlt das lateinische Kreuz zwischen den Evangelistenzeichen. Darunter an den vier Wänden des thurmartigen Hochbaues sind je zwei Heilige oder Propheten dargestellt; zwischen ihnen stets eine Schale oder ein Springbrunnen mit trinkenden Tauben. Die unteren Räume sind vorherrschend mit Ornamenten geschmückt; zwischen goldenen Laubgewinden Hirsche, die sich, ein Symbol der heilsbedürftigen Seelen, der Quelle nahen. Grössere Bilder schmücken die Schlusswände des östlichen und westlichen Kreuzarmes. Hier sieht man Christus als guten Hirten, eine ausdrucksvolle jugendliche Gestalt in einer felsigen Landschaft von Lämmern umgeben; dort erscheint abermals der Heiland, aber in männlicher, bärtiger Gestalt, der ein ketzerisches oder heidnisches Buch dem Flammenroste übergiebt, eine neue und wie es scheint nicht wiederholte Darstellung[2]. Der Inhalt dieser Mosaiken ist also noch vorherrschend symbolischer Art, aber es ist eine Symbolik, welche sich schon durch ihre kirchliche Strenge von dem harmlosen Geiste der Katakombenkunst entfernt. Aehnlicher Art scheinen auch die leider untergegangenen Mosaiken der Kirche S. Giovanni Evangelista zu Ravenna gewesen zu sein, welche

[1]) In den Beschreibungen dieser Mosaiken ist mehrfach von tiarenförmigen Kopfbedeckungen der Apostel die Rede, sie sind alle vielmehr entblössten Hauptes dargestellt. Jener Irrthum beruht auf der ungenügenden Zeichnung bei Ciampini V. M. I. t. 70 (und nach dieser bei v. Quast, Ravenna), wo die über den Aposteln angebrachten Vorhänge allerdings so weit entstellt sind, dass sie hier den Anschein von Kopfbedeckungen gewähren können. Vgl. die Abbildung in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft herausgegeben von Dr. A. von Zahn. 1. Jahrgang 1868. Heft II und III.

[2]) Ciampini V. M. T. I. t. 65. 67. v. Quast a. a. O. t. 2 ff. Die Auslegung des letzterwähnten Bildes steht nicht fest. Gewöhnlich spricht man von ketzerischen Büchern, und es ist nicht unmöglich, dass die Feindschaft gegen die Arianer oder Nestorianer eine solche Darstellung erzeugt habe. Ciampini l. c. p. 227 erinnert dabei an ein, kurz vorher erlassenes kaiserliches Decret, nach welchem die Nestorianischen Schriften aufgesucht und öffentlich verbrannt werden sollen. Indessen scheint doch der Person des Heilandes die Vertilgung der Irrlehren der heidnischen Philosophie näher zu liegen. Neben dem Rost, auf welchem die Bücher verbrannt werden, steht ein Bücherschrank, in welchem nicht die Namen neuer orthodoxer Schriftsteller, sondern die der Evangelisten zu lesen sind, was ebenfalls auf einen älteren Gegensatz hindeutet.

dieselbe Galla Placidia in Folge eines Gelübdes gestiftet hatte, das sie während ihrer gefährlichen Ueberfahrt von Byzanz (425) gethan. Den Nachrichten zufolge sah man hier den Heiligen, wie er von dem Herrn das Buch empfängt; dann fanden sich apokalyptische Scenen, dann wieder der sitzende Heiland, dabei aber auch eine Reihe von Bildnissen der kaiserlichen Vorfahren und wiederholt das bewegte Meer mit schwankenden Schiffen. Mehr der neueren Richtung sich annähernd ist das schöne, aber leider durch moderne Reparaturen in allem Einzelnen unzuverlässig gewordene Mosaik in der Apsis von S. Pudenziana in Rom. Sein Alter ist zwar nicht documentirt, die Formen, so weit man sie für erhalten achten kann, deuten aber auf eine sehr frühe Zeit, so dass wir es etwa in das fünfte Jahrhundert setzen dürfen. Die Darstellung zeigt den sitzenden Heiland, umgeben von den ebenfalls sitzenden Aposteln und zwei weiblichen, Kronen haltenden Heiligen, wahrscheinlich den beiden Schwestern Pudenziana und Praxedis. Das Ganze ist sehr lebendig gruppirt und alle Nebenfiguren zeigen mit ausdrucksvoller Geberde den Eifer, mit dem sie den Worten des Meisters zuhören. Christus ist hier nicht jugendlich dargestellt, sondern in dem bärtigen Typus, der schon in S. Giovanni in Fonte vorkam. Ueber dem Erlöser erhebt sich ein mit Edelsteinen geschmücktes Kreuz zwischen den Reihen der Evangelisten. Den Hintergrund bildet zunächst eine Säulenreihe, weiterhin eine Stadt, die ohne Zweifel Jerusalem bedeutet. Die Verbindung neuerer Heiligen mit den Aposteln und diese Anordnung des Hintergrundes sind bemerkenswerth, und die Gruppirung und Haltung der Gestalten zeigt noch einen erfreulichen Anklang an antike Kunst[1]).

Eine ähnliche Scene wiederholt sich in den Mosaiken der Kapelle S. Aquilino bei S. Lorenzo zu Mailand. Christus als Jüngling erscheint wieder inmitten der Apostel, die in zwei Reihen hinter einander sitzen, aber trotz der Regelmässigkeit dieser Gruppirung lebendig und mannigfaltig in den Bewegungen dargestellt sind. Diese Anordnung ist bemerkenswerth, weil sie im Gegensatze gegen spätere, mehr ceremoniöse Zusammenstellungen, das Verhältniss des Lehrenden zwischen den Jüngern natürlich schildert. In einer gegenüberliegenden Nische befindet sich ein zweites Mosaik, dessen Inhalt vielleicht als eine ausführlichere Darstellung des guten Hirten zu deuten ist[2]). Die Ausführung dieser Mosaiken beruht noch auf guter Tradition und erinnert an die Bilder der Grabkapelle

[1]) Eine farbige Abbildung bei Labarte, Arts industriels, Taf. 121.

[2]) Förster (Reisehandbuch), Burckhard, Cicerone S. 734 und selbst noch Crowe und Cavalcaselle Vol. I. S. 38 Note benennen diese Darstellung als die des Opfers Abrahams. Allein dies wird schon dadurch widerlegt, dass das Lamm hier dreimal vorkömmt. Weit eher noch liesse sich an die Verkündigung bei den Hirten denken.

der Galla Placidia; manche Einzelheiten der Technik, so die kleinliche Häufung weisser Lichter und der Mangel an grossartigen Gewandflächen zeigen indessen schon eine ungünstige Veränderung. In Rom sind in der Basilika S. Sabina von den Mosaiken, welche Papst Coelestin I. (422—32) an der Innenwand der westlichen Eingangsseite ausführen liess, nur noch zwei weibliche Figuren erhalten, ihren Inschriften zufolge die Ecclesia ex circumcisione und die ecclesia ex gentibus, die Kirche aus der Beschneidung und die aus den Heiden, jene mit einem Kreuzstabe, diese mit dem geöffneten Buche in der Hand. Es ist also der Gegensatz, den Paulus im Galaterbriefe (II. 7) erwähnt, der in den Mosaiken oft durch die Städte Bethlehem und Jerusalem, von welchen beiden die Lämmer zu den Paradiesesströmen wallfahrten, angedeutet ist, und der hier ursprünglich durch die im achtzehnten Jahrhundert untergegangenen, darüberstehenden Gestalten der Apostelfürsten Petrus und Paulus sich noch näher jener Epistelstelle anschloss. Beide Figuren sind in Körperverhältnissen und Gewandung noch sehr vortrefflich und von antiker Würde [1].

Sehr umfassend sind dann die im Ganzen noch wohlerhaltenen, von Sixtus III. (432—440) gestifteten Mosaiken in S. Maria maggiore in Rom. Sie zeigen an den Wänden des Schiffs die Geschichten der Patriarchenzeit, des Moses und Josua, an dem Triumphbogen aber die Geschichte Christi, jenes als das Vorbereitende, dieses als das Erfüllende. Die Tribune selbst, welche jetzt eine musivische Darstellung aus dem dreizehnten Jahrhundert hat, enthielt ohne Zweifel eine Verherrlichung des Herrn. Es ist dies die älteste und wohl auch grossartigste Reihenfolge historischer Darstellungen, welche sich unter den Mosaiken erhalten hat. Die alttestamentarischen Scenen, die in einer Reihe von quadratischen Feldern das Mittelschiff begleiten, sind in figurenreicher Anordnung mit grosser Lebendigkeit dargestellt. Ueberall giebt sich ein Bestreben nach historischer Anschaulichkeit und Vollständigkeit kund; selbst Gottvater erscheint mehrfach in Gestalt einer auf den Wolken schwebenden Halbfigur. Häufig sind mehrere Vorgänge auf demselben Bilde vereinigt, wo dann eine reiche Landschaft den Hintergrund einnimmt. Die Kampfscenen lassen in der Gruppirung und namentlich im Costüm der Krieger häufig Anklänge an antike Bildwerke erkennen. Anders verhält es sich mit den Mosaiken des Triumphbogens, wo die Vorgänge aus der Jugendgeschichte Christi nach den Evangelien Mathäus und Lucas, sowie die Städte Jerusalem und Bethlehem mit den symbolischen Lämmern abgebildet sind. Hier überrasch tzunächst die gezwungene Eintheilung in fünf übereinander geordneten Streifen, die überdies in unschöner Weise von dem offenen Rundbogen

[1]) Beschr. Roms. III. 1. S. 416. Ciampini Vet. mon. (Roma 1690) T. I. c. 21. tab. 48.

durchschnitten werden. In der Composition fehlt alle Symmetrie; die Darstellungen sind lose zusammengestellt und gehen oft willkürlich in einander über. Manche Einzelheiten weichen in auffallender Weise von der spätern Auffassung heiliger Geschichten ab, so thront Christus bei der Anbetung der Könige als Knabe neben der Maria, auch sind es hier nur zwei Könige, die ihm Huldigung darbringen[1]. Die Landschaft wird aufgegeben, und während in den alten Mosaiken, sowie auch noch hier in den Bildern des Mittelschiffs, das Gold nur spärlich zur Betonung der höchsten Lichter angewendet war, bildet dasselbe nunmehr in eintöniger Fläche den Hintergrund der gesammten Darstellungen. Die Figuren sind übertrieben schlank, die Umrisslinien schwer und eine gesunkene Technik tritt dem Streben nach plastischer Rundung bereits überall hinderlich entgegen.

Fast gleichzeitig mit diesen Mosaiken sind die, welche die als grosse Freundin künstlerischen Kirchenschmucks uns schon bekannte Kaiserin Galla Placidia in der Paulskirche bei Rom ausführen liess (um 440), von denen jedoch nur die des Triumphbogens und zwar mit starken, späteren Restaurationen erhalten sind[2]. Sie zeigen in der Mitte das Brustbild Christi mit typischen Zügen und gescheiteltem Haar in kreisförmiger Einrahmung, daneben zu beiden Seiten oben die vier Zeichen der Evangelisten, unten, so viel bekannt zum ersten Male an dieser Stelle, die vierundzwanzig Aeltesten aus dem vierten Kapitel der Apokalypse, nebst Petrus und Paulus. Auf beiden Seiten des Heilandes sind diese Aeltesten mit weissen Gewändern bekleidet und in gleicher Haltung, wie die Schrift sie schildert, ihre Kronen darreichend; die der linken Seite aber haben das Haupt mit ihrem Gewande bedeckt, die der rechten dagegen zeigen es entblösst mit gescheiteltem Haar. Man erklärt dies, ohne Zweifel richtig, durch eine Beziehung jener vierundzwanzig Aeltesten auf die zwölf Propheten und Apostel, weshalb denn beide in der Haltung des Gebets, jene als Juden mit bedecktem, diese als Christen mit entblösstem Haupte gezeigt waren. Damit stimmt es überein, dass unter den Propheten Petrus, unter den Aposteln Paulus steht, jener bei den Juden, dieser als der Heidenapostel bei den Nichtjuden. Ein Vergleich dieser Mosaiken mit der von Galla Placidia in Ravenna gestifteten zeigt, dass die römischen Leistungen diesen letzteren bedeutend nachstehen. Christus in den ravennatischen Bildern noch ein Jüngling von antiker Schönheit, trägt in S. Paul ein greisenhaftes Antlitz mit abgehärmten Zügen. Die vierundzwanzig Aeltesten schreiten in gleichmässiger Hast dem Erlöser

[1]) S. Abbildung bei Ciampini vetera Monimenta. I. T. 49. Die übrigen Mosaiken von S. Maria maggiore daselbst T. 50—62 u. bei Agincourt, peinture T. 14. 15.

[2]) Gutensohn und Knapp a. a. O. Taf. 41.

entgegen, ihre Köpfe sind steif bewegt und entbehren des Ausdrucks; die emporgehobenen Arme bilden unschöne sich eintönig wiederholende Linien.

In dem wahrscheinlich bald darauf (unter dem Papst Hilarius 462—468) entstandenen Gewölbemosaik in der kleinen Kapelle S. Giovanni Evan-



Fig. 51. Aus S. Cosma e Damiano zu Rom.

gelista am Baptisterium des Lateran ist noch einmal wieder der Ton der Katakomben angeschlagen; kein Bildniss Christi, sondern das Lamm nimmt die mittlere Stelle ein, und ist von Pfauen und pickenden Tauben, von Kränzen und Laubgewinden umgeben. Nur der vollständig durch-

geführte Goldgrund verräth die neuere Richtung. Aber nun, vom sechsten Jahrhundert an, verschwindet diese heitere Symbolik gänzlich, wir finden entweder porträtartige Gestalten der Heiligen, oder wenn etwas Mystisches, dies nur in der gleichsam legalen Form der apokalyptischen Visionen. Auch so aber ist es den historischen Gestalten untergeordnet, diese erhalten die heiligste Stelle im Innern der gewölbten Tribune, jenes bleibt als vorbereitend an dem äussern Bogen. Dies zeigt sich schon in dem herrlichen Mosaik von S. Cosmas und Damianus in Rom. Im Triumphbogen ist Christus als Lamm auf einem Throne stehend zwischen den Leuchtern, den vier Engeln und den Zeichen der Evangelisten apokalyptisch abgebildet, während in der Concha die ehrwürdige Gestalt des lehrenden Erlösers zwischen mehreren Heiligen, Petrus und Paulus, Cosmas und Damianus, dem heiligen Theodor und endlich dem damals noch lebenden Stifter Papst Felix IV. (526—530) erscheint[1]. Darunter schreiten die zwölf Lämmer aus den Thoren Jerusalems und Bethlehems, sie wenden sich dem Lamme Gottes zu, das in der Mitte auf einem Hügel steht, dem die vier Paradiesesflüsse entströmen. Bemerkenswerth ist in dem Bilde der Concha, dass Christus hier in grösserer Dimension erscheint als die daneben stehenden Heiligen, eine von nun an beibehaltene Neuerung, durch welche die Kunst in sehr äusserlicher Weise das zu erreichen suchte, wozu ihre geistigen Mittel nicht mehr ausreichten. Im Uebrigen zeichnen sich alle diese Gestalten, wenn auch eine gewisse Härte der Formen, namentlich der tief gerunzelten, grämlichen Gesichtszüge nicht zu verkennen ist, durch den grossartigen Ernst und die Würde ihrer Erscheinung aus.

Bald darauf entstand dann im Orient ein grosser, hochbedeutender Cyklus von Mosaiken, nämlich der in Justinians Sophienkirche zu Constantinopel. Leider sind nur höchst spärliche Reste derselben unter der bilderfeindlichen Kalktünche erhalten geblieben, und auch diese gehören zum Theil einer späteren Zeit an[2]. Während die unteren Theile des Gebäudes in dem Schmucke farbenreicher Marmortafeln prangten, boten die Schildbögen und die Gewölbe oberhalb des Kranzgesimses ein ausgedehntes Feld für musivische Darstellungen. Nach den erhaltenen Beschreibungen nahm das Bild des auf dem Regenbogen thronenden Weltrichters die Mitte der Kuppel ein. Vier grosse zum Theil noch erhaltene Cherubimsgestalten füllten die dreieckigen Zwickel, und darunter an den Fensterwänden wurden (zum Theil wohl erst nach Justinian) die Einzel-

[1]) Agincourt Peint. I. Taf. 16 n. 9. Gutensohn u. Knapp, die Basiliken des christlichen Roms Taf. 42.

[2]) Abbildungen bei Salzenberg. T 23—32.

gestalten von Propheten, Märtyrern und Bischöfen angebracht. Noch späteren Datums sind die Mosaiken des östlichen und des westlichen Tragebogens. Zu denjenigen Mosaiken, die wohl mit Sicherheit der Zeit Justinians zuzuschreiben sind, gehört die schöne Figur eines Erzengels zunächst der Chornische. Für die Gewölbe des Gynäceums wählte man die Geschichten des neuen Bundes, doch ist davon nur eine einzige Darstellung, die Ausgiessung des heiligen Geistes, erhalten, und auch diese in sehr beschädigtem Zustande. Die Anordnung ist eine steif symmetrische; Christus in der Mitte thronend sendet seine Strahlen auf die im Kreise umherstehenden zwölf Gestalten der Jungfrau und der Apostel. Dagegen zeigen die in den Ecken ausserhalb dieses Kreises angebrachten vier Gruppen von Zuschauern

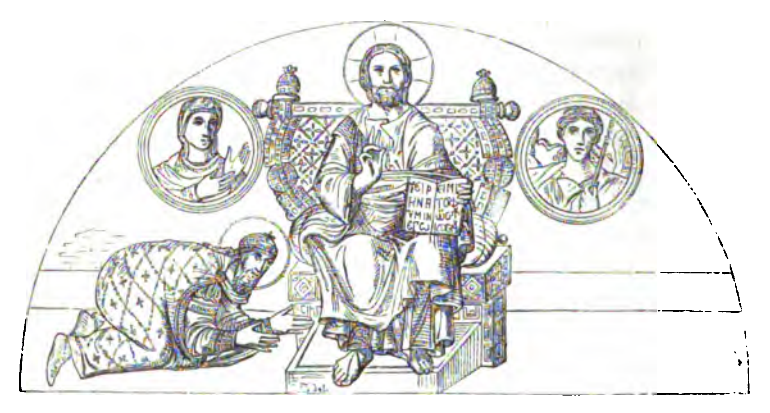


Fig. 52. Sophienkirche zu Constantinopel.

ein Streben nach Charakteristik, indem die Gesichtszüge des Volkes sich deutlich von den edlen Charakteren der Apostel unterscheiden[1]. Bei weitem das best erhaltene Mosaik findet sich in dem Narthex, wo das Rundbogenfeld des mittleren Einganges den thronenden Erlöser zwischen den Medaillons der Maria und des Erzengels Michael zeigt. Vor dem Heilande hat sich ein Greis in kaiserlichem Ornate, Justinian, zu Boden geworfen, um ihm nach dem knechtischen Ceremoniel des byzantinischen Hofes seine Ehrfurcht zu bezeugen. Im Uebrigen zeichnet sich Alles durch Würde und grossartige Einfachheit aus. Christus im weissen, nur mit Goldstreifen verzierten Gewande, mit etwas breitem Gesichtstypus, macht den Eindruck milder, aber unwandelbarer Festigkeit; Maria fürbittend zu Christus hinblickend und besonders der Erzengel sind von strenger, aber erhebender Schönheit. Auch in den Einzelheiten und in der technischen Ausführung erkennt man die Meisterschaft einer noch

[1]) Vgl. Abbildung und Restauration bei Salzenberg. Taf. 31 und 25.

hochgebildeten Schule. Nächst den figürlichen Darstellungen erweckt die Schönheit der Ornamente die Bewunderung der Berichterstatter. Mit Ausnahme des Gynäceums schmückt ein einfacher Goldgrund die übrigen Gewölbe. Fruchtschnüre und Zickzackornamente bezeichnen darauf die



Fig. 53. S. Michael aus der Sophienkirche zu Constantinopel.

constructiven Hauptlinien und dazwischen sind Kreuze und Rosetten angebracht. Vor allem überrascht hier die geschmackvolle Wahl der Farben, deren Wirkung an gewissen Stellen durch die Anwendung von silbernen Gründen und Streifen statt des Goldes erhöht wird.

Um weitere Anschauungen von der Wirksamkeit dieser Schule zu gewinnen, müssen wir, da von ihren Arbeiten im Orient nichts Zuverlässiges erhalten ist, uns wieder nach Ravenna wenden. Das Mosaik, welches den Chor der im Jahre 545 geweiheten, jetzt secularisirten Kirche S. Miächele in Affricisco schmückte, ist augenblicklich nicht sichtbar und uns nur durch eine Zeichnung bekannt[1]). Am Triumphbogen sah man den Heiland zwischen posaunenblasenden Engeln thronend, mit bärtigem Typus; in der Apsis dagegen erschien er auf blumiger Wiese, jugendlich bartlos, abermals zwischen Engeln, mit einem Kreuze und dem aufgeschlagenen Buche. Weit umfassender waren die Mosaiken der 547 geweiheten Kirche S. Vitale,

[1]) Es wurde bei der Aufhebung der Kirche an König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen verkauft, befindet sich aber wegen Mangels einer zur Aufstellung geeigneten Localität noch immer in den Kisten, in welchen es nach Berlin gesendet wurde. Vgl. Hotho, Geschichte der christl. Malerei, 1867, S. 56.

wo freilich nur noch der Chor diesen Schmuck bewahrt hat. In dem Gewölbe der Apsis thront der jugendliche Christus auf der Weltkugel. Ihm nähern sich von Engeln geleitet S. Vitalis und der Bischof Ecclesius; dieser übergiebt dem Heiland das Modell der Kirche, jener empfängt eine Krone. Die untere Wand enthält zwei berühmte Ceremonienbilder, zur Linken Justinian, gegenüber dessen Gemahlin Theodora, beide mit zahlreichem Gefolge, der Kaiser von Beamten, Kriegern, Bischöfen, die Kaiserin von Damen, der Kirche ihre Weihgeschenke darbringend. Manche dieser Gestalten haben porträtartige Züge, indessen gestattete schon die ceremonielle Haltung und das überladene Hofcostüm keine freie Behandlung, so dass wir nur eine Zahl ausdrucksloser Gesichter und paralleler, senkrechter Gewänder vor uns haben. An den beiden Seitenwänden des Altarhauses sind oben die vier Evangelisten, lesend oder schreibend, in grossen Dimensionen, dargestellt. Unter ihnen Jeremias und Jesaias und zwei Mal Moses, hier vor dem brennenden Busche, dort auf dem Berge Sinai. Vier andere Scenen aus dem alten Testamente, rechts die Opfer Abels und Melchisedech's, links das Opfer Abrahams und die Bewirthung der Engel bilden mit einer nicht überall klaren symbolischen Beziehung den Inhalt der unteren Blendarcaden. Der ganze Bilderkreis, dessen Glanz durch prächtige Ornamente auf dem Goldgrunde der Gewölbe erhöht wird, macht einen höchst bedeutenden Eindruck, und unterscheidet sich durch grössere Lebendigkeit der Auffassung, durch Sorgfalt und Genauigkeit der Zeichnung und durch reichere und kräftigere Farben vortheilhaft von den gleichzeitigen römischen Mosaiken. Bei der ohnehin feststehenden Beziehung dieses Baues zu dem byzantinischen Hofe dürfen wir dies als ein Zeugniss für die Vorzüge der griechischen Kunst vor der italienischen betrachten.

Der fast ebenso reiche musivische Schmuck von S. Apollinare nuovo lässt die Arbeit verschiedener Zeiten erkennen. Ein grosser Zug männlicher und weiblicher Heiligen, alle auf den Händen Kronen tragend und auf dem goldenen Grunde durch Palmen getrennt, schreitet in dem Friese zu beiden Seiten des Mittelschiffs von den Thoren Ravenna's und der alten Hafenstadt Classis dem Chore zu. Die Einförmigkeit der Bewegungen, das barbarisch überladene Hofcostüm der Frauen sowie die mangelhafte Technik weisen auf eine spätere Entstehungszeit dieser Mosaiken, vermuthlich auf die Zeit des Bischofs Agnellus (553—66) hin, der nach Vertreibung der Arianer diese Basilika dem orthodoxen Cultus weihte. Aelter dagegen sind die übrigen Mosaiken, so die beiden Schlussgruppen am Eingange des Chors, wo auf der einen Seite der segnende Christus zwischen vier Engeln thront und ihm gegenüber Maria die anbetenden Könige empfängt. Ueber den Fenstern des Mittelschiffs bildet eine Reihe neutestamentarischer Hergänge den oberen Abschluss. Auf der einen Seite die Wunder und

Reden Christi, auf der anderen die Passion, bei der jedoch die Kreuzigung noch fehlt. Die Darstellung ist stets in antiker Kürze, so dass die Zahl der Anwesenden sich auf die zur Handlung nothwendigsten Personen beschränkt. Auch das Mosaik im Kuppelgewölbe von S. Maria in Cosmedin, dem ehemaligen Baptisterium der Arianer, dürfte erst nach der Besitzergreifung dieser Kirche durch die Orthodoxen um die Mitte des sechsten Jahrhunderts entstanden sein. Dasselbe giebt eine geistlose und vereinfachte Wiederholung des Kuppelgewölbes von S. Giovanni in Fonte. Der reiche Architekturfries darunter fehlt und überall erkennt man die Schwächen einer Copie, die mit beschränkteren Mitteln vergeblich den Glanz einer früheren Epoche zu erreichen sucht. Verwandt im Technischen, aber in Einzelnheiten anziehender sind die Mosaiken der Kapelle im erzbischöf-



Fig. 54. Aus der Kapelle im erzbischöflichen Palast zu Ravenna.

lichen Palast[1]. Hier tragen vier Engel ein Medaillon mit dem Monogramm Christi, das den Scheitel des Gewölbes einnimmt; dazwischen sind die vier Evangelistenembleme auf dem goldenen Grunde angebracht. Die vier Tragebögen enthalten jedesmal in kreisrunder Einfassung sieben Brustbilder; auf der Ost- und Westseite Christus zwischen sechs Aposteln, im Norden und Süden dessen Monogramm zwischen sechs männlichen und

[1]) v. Quast, Ravenna S. 16 schreibt auch die Ausschmückung dieser Kapelle dem Bischofe Petrus Chrysologus (439 bis 450) zu. Die bereits gesunkene Technik scheint eine so frühe Entstehung nicht zu gestatten, so dass man sich mit Burckhardt Cicerone S. 733 für das 6. Jahrhundert entscheiden muss.

weiblichen Heiligen. Christus, auch hier noch als Jüngling aufgefasst (Fig. 54), ist feierlich von Ausdruck, in Farbe und Zeichnung vortrefflich. In den übrigen Brustbildern dagegen sind die Töne zum ersten Male in Ravenna, statt naturgemässer Verschmelzung unvermittelt nebeneinander gestellt. Ein stechendes Mennigroth bezeichnet die Wangen, grelles Weiss in regelmässiger Wiederholung die Augen und die höchsten Lichter. Der reich mit Perlen besetzte Kopfschmuck sowie die eng anliegenden Gewänder der weiblichen Heiligen erinnern an die Gestalten von S. Apollinare nuovo. In dem langgestreckten Chorraume, dessen Tonnengewölbe mit effectvollen Ornamenten geschmückt ist, erscheint wiederum der jugendliche Christus, hier in ganzer Figur mit dem aufgeschlagenen Buche und einem Kreuze. Die letzten der zahlreichen Mosaiken Ravennas sind die, welche in der Basilika S. Apollinare in Classe unter dem Bischofe Reparatus (671 bis 677) ausgeführt wurden, den wir in einem Ceremonienbilde dargestellt sehen, wie er von dem Kaiser Constantin IV. († 685) und dessen Brüdern Heraclius und Tiberius die Bestätigung kirchlicher Privilegien empfängt. Die Rundbilder der ravennatischen Bischöfe an den Seitenwänden des Hauptschiffes sind nach völliger Zerstörung gänzlich erneuert, die übrigen Mosaiken aber noch aus der Stiftungszeit erhalten. Am Triumphbogen Christus zwischen den Evangelisten, in der Concha über einer Landschaft das Kreuz mit dem Brustbilde Christi und daneben Moses und Elias in Halbfiguren, also eine eigenthümliche, fast noch symbolisch gehaltene Darstellung der Transfiguration, darunter aber der ravennatische Localheilige Apollinaris umgeben von seiner Heerde, welche durch eine Anzahl von Schafen repräsentirt wird[1]. An den Seiten des Chorraumes die drei Opfer des alten Bundes und einige andere Darstellungen. Manche Einzelheiten sind noch schön und würdig, so die jugendlichen Gestalten der Erzengel Michael und Gabriel, im Ganzen aber zeigt sich in dem starren seelenlosen Ernst der Gesichter, der Einförmigkeit der Gewandmotive, den schweren und steifen Umrisslinien und der trüben Farbe ein hoher Grad des Verfalls, der dem entspricht, den wir um diese Zeit in Rom antreffen. Die byzantinische Kunst erhielt sich zwar noch, wie wir aus späteren Monumenten schliessen dürfen, in besserer Kunstübung, aber sie hatte nicht mehr den Reichthum künstlerischer Kräfte, um das in politischer Beziehung noch zum Kaiserreiche gehörige Ravenna in gleicher Höhe zu erhalten.

Ueberblicken wir diese Reihenfolge von Mosaiken aus dem vierten bis zum siebenten Jahrhundert, so zeigt sie augenscheinlich, dass die historische

[1]) Im Ganzen sind fünfzehn Schafe auf dem Bilde enthalten; die Vermuthung, welche Schorn in Thiersch, Reisen in Italien (Leipzig 1826) S. 402 ausspricht, dass drei dieser Schafe auf die Transfiguration zu beziehen, und so die drei Begleiter des Herrn, Petrus, Jacobus und Johannes darstellten, ist nicht unwahrscheinlich.

Auffassung der heiligen Gegenstände immer mehr die Herrschaft gewinnt. Man darf dies in mehr als einer Beziehung als einen Fortschritt ansehen. Jene Symbolik der Katakomben, so freundlich und ansprechend sie ist, war denn doch eigentlich noch nicht völlig christlich zu nennen. In der Zusammenstellung der Hergänge nicht um ihrer selbst, sondern um ihrer Bedeutung willen, lag eine Willkür, ein ähnliches Schalten mit den göttlichen Dingen, wie in der heidnischen Welt. Man betrachtete dabei diese Hergänge ungefähr wie blosse Mythen; man musste befürchten, dass auch einmal andere Deutungen aufkommen möchten. Ueberdies ist der Christ auf den persönlichen Heiland gewiesen, ihm soll er sich ganz widmen, in ihm aufgehen, Glied seines Leibes werden. Eine solche Hingebung war aber kaum möglich, sie hatte wenigstens nicht die rechte Kraft und Wärme, wenn man sich seine Gestalt nur als den Mittelpunkt eines symbolischen Hergangs dachte, der immer nur auf die Verheissungen hindeutete. Es lag in dieser Auffassung etwas Verwandtes mit jener ketzerischen Lehre, welche die irdische Gestalt des Herrn nur für einen Scheinleib hielt; der Glaube an seine Menschlichkeit hatte noch keinen rechten Boden. Endlich war aber auch jenes beständige Herausheben der frohen Verheissungen, welche dem Ohre so süss lauteten, ein bedenkliches Verfahren. Es konnte leicht die Gemüther verweichlichen und die Kraft erschlaffen, deren doch eine Lehre, welche das Aufgehen des alten Menschen, die völlige Wiedergeburt fordert, im höchsten Grade bedurfte; es entsprach dem Ernste der Kirche nicht.

So wie in religiöser, war es aber auch in künstlerischer Beziehung ein Fortschritt. Denn jene weichliche Symbolik konnte wohl vorübergehend auch künstlerisch liebliche Erscheinungen hervorbringen, zuletzt musste sie doch auch hier zu einem Verfall führen. Bei der Darstellung des Gegenstandes als Andeutung eines Gedankens musste die Form gleichgültig werden und bald in blosse, rohe Andeutung übergehen. Die Durchbildung des persönlichen Elements war daher ein entschiedener Vortheil, sie führte auf festere Grundlagen zurück, sie gab dem Formensinn einen Anhalt. Daher sehen wir denn auch in der Entstehung der festen Typen der heiligen Gestalten eine entschiedene, kräftige Regung des bildnerischen Sinnes. Vor Allem ist die Ausbildung des Christusideals eine grosse That dieser byzantinischen Kunst. Man kann es dahin gestellt sein lassen, ob demselben eine wirkliche Ueberlieferung der Züge des Heilandes zum Grunde gelegen habe[1]); aber gewiss war die Tradition, durch welche sie auf uns kamen, keine urkundliche, keine unwidersprochene; es gab, wie

[1]) Der Versuch, eine Zahl der vorhandenen, für sehr alt ausgegebenen Christusbilder als Copien des Edessenischen (s. oben S. 187), und dieses als ein einigermaassen beglaubigtes nachzuweisen, welchen Legis-Glückselig (Christus Archäologie, Prag 1862) gemacht, ist völlig verunglückt.

Augustinus ausdrücklich sagt, mehrere Auffassungen. Dass man sich für diese entschied, war daher schon eine Wirkung des Formensinnes, und gewiss eine höchst eigenthümliche, bedeutsame. Denn diese Form entfernte sich ganz von der bisherigen Richtung, sie vermied nicht bloss, was am nächsten lag, die hergebrachten Züge des Zeus, sie entfernte sich von allem, was die griechische Phantasie der Götterbildung verliehen hatte. Die erhöhte Stirn, das getheilte, glatte, herabfallende Haar waren höchst bedeutsame Neuerungen. Nicht unwahrscheinlich ist es, dass man sich dabei an den Gebrauch einer bestimmten Gegend, etwa einer Secte anschloss, die wir denn nicht auf dem klassischen Boden Italiens oder Griechenlands, sondern im Orient, in Palästina zu suchen haben würden. Das orientalische Element machte sich hier auch bildnerisch geltend. Wie an dieser höchsten Gestalt zeigte sich die Kraft der Phantasie an den andern typischen Formen, der Jungfrau, der Apostelfürsten, selbst an dem allgemeinen, nicht vollständig individualisirten Typus der übrigen Apostel, an der Haltung, an der Gruppirung, welche in diesen Monumenten sich ausbildete. Wir können darüber fast nur nach den Mosaiken urtheilen, welche in den Kirchen Italiens erhalten sind; es leidet aber keinen Zweifel, dass die gleichzeitigen Arbeiten im byzantinischen Reiche denselben Charakter trugen. Die Verbindung war damals noch eine zu enge, als dass der Entwickelungsgang nicht ein gemeinsamer gewesen sein sollte, und das byzantinische Reich war im Besitze reicherer Mittel und besserer Technik.

Der Styl jener musivischen Bilder, die ich oben anführte, und mancher anderer aus den nächsten Jahrhunderten, welche sich dieser Weise anschlossen, ist ein höchst wirksamer. Die Anordnung habe ich schon angedeutet. Gewöhnlich ist der s. g. Triumphbogen oder der Bogen vor der Concha die Stelle für vorbereitende Darstellungen, etwa aus der Apokalypse; im Innern ihrer Wölbung sind die Hauptgestalten angebracht[1]. Hier sehen wir denn meistens in der Mitte den Heiland in antiker Tracht, von mehr als natürlicher Grösse, in der linken Hand eine Schriftrolle oder ein Buch, mit der Rechten segnend. Sein Antlitz ist gerade vorwärts gewendet, er steht erhöhet, meistens auf dem Hügel mit den vier Strömen. Neben Christus stehen auf beiden Seiten Apostel und Heilige, am nächsten häufig Petrus und Paulus, geringere und spätere Heilige entfernter, sämmtlich in gleicher, etwas kleinerer Dimension, mehr oder weniger nach dem Erlöser hingewendet, doch so dass im Wesentlichen die Vorderseite ihrer Gestalt uns zugekehrt ist. Von der Mitte des siebenten Jahrhunderts

---

[1]) Dr. Müller in der S. 192 erwähnten Schrift giebt eine sehr klare Uebersicht der Gegenstände dieser Mosaiken.

(z. B. in S. Venanzio im Lateran) nimmt auch wohl die Jungfrau die mittlere Stelle ein, wo dann zuweilen Christus in halber Figur, zwischen zwei Engeln, segnend über ihr dargestellt ist. Bald werden auch Christus oder die Jungfrau nicht stehend, sondern auf reichem Sessel thronend gebildet. Der Boden unter diesen Gestalten ist gewöhnlich ein grüner, mit Blumen besetzter und mit glänzenden Steinen reichlich bestreuter Rasen; Palmen sind manchmal am äussersten Rande, zuweilen auch zwischen den Gestalten angebracht. Der Hintergrund ist bald golden, bald (und dies war der ältere Gebrauch) in einem tiefen, kräftigen Blau; der Gedanke einer paradiesischen Vereinigung mag dabei zum Grunde gelegen haben. Unter diesem Hauptbilde läuft oft ein schmaler Streifen hin, auf welchem unter Christus sein Symbol, das Lamm, unter den Aposteln andere Lämmer erscheinen, die auf jeder Seite aus einer Stadt, welche durch Inschriften hier als Bethlehem, dort als Jerusalem bezeichnet ist, hervorgehend sich dem Christuslamme nähern. Diese Zusammenstellung heiliger Gestalten in feierlicher Ruhe und daneben einzelner apokalyptischer Darstellungen findet sich am häufigsten; geschichtliche Scenen aus dem alten und neuen Testamente, wie in S. Maria Maggiore, sind seltener. Das historische Element ist nur im Allgemeinen vorgedrungen, es bestimmt nur den Charakter dieser neuen Kunstrichtung; das symbolische ist nicht verschwunden, es herrscht nur nicht mehr, es wird durch eine geringe Zahl recipirter und geheiligter Zeichen repräsentirt. Es hat aber auch einen andern Charakter, es geht nicht mehr, wie in der Katakombenkunst, auf die Erlösung des Einzelnen, sondern mehr auf die Herrlichkeit der Heiligen, auf die Kirche. Es ist aus der subjectiven Haltung in eine objective gebracht. Auch das antike, heidnische Element ist nicht mit Aengstlichkeit ausgestossen; auch hier noch (und wir werden finden, dass sich dies noch lange im Mittelalter erhält) wird der Fluss Jordan in menschlicher Gestalt, wie ein alter Flussgott mit der Urne dargestellt.

Auch im künstlerischen Style schliessen sich diese Gestalten noch an die Antike an; nur da sind sie abgewichen, wo sich der neue Geist charakteristisch zeigen musste. Die Verhältnisse, wenigstens der grossen Hauptgestalten, sind noch richtig und edel, eher schlank als gedrückt. Das Antlitz ist ernst und voller Würde, das Auge gross, zwar ohne besonders lebendigen und individuellen Ausdruck, aber doch mit eindringlichem Blicke. Die beleuchteten Stellen, namentlich die Stirn und die Backenknochen, durch weisse Lichter betont, treten stark gegen die schattigen Theile heraus. Die Gewandung schliesst sich an die antike Plastik an, die Falten fallen voll und richtig, die breiten Massen des Körpers sondern sich deutlich, manchmal selbst hart von den Schatten ab, wozu die Schwierigkeit der Uebergangstöne bei musivischer Behandlung

beitragen mochte. Die Farben sind wohl gewählt, meistens licht, bei den Gewändern vorzugsweise weiss. Die Hände und Füsse sind wenigstens in den Umrissen zart ausgeführt. Da die Körper aller Figuren in der Vorderansicht gehalten sind, so stehen die Füsse meistens gleich, in derselben Entfernung, etwas auswärts, die Spitzen nach unten gebogen. Bei spätern Arbeiten hat man auch wohl den Boden fortgelassen, so dass die Figuren wie schwebend erscheinen.

Die Wirkung dieser Werke ist eine sehr bedeutende. Die kolossalen Gestalten in ruhiger ernster Haltung, würdevoll und majestätisch, mit einfachen, kräftigen, lichten Farben aus dem Halbdunkel der Concha hervortretend, geben ein Bild der Ruhe und Feier und nöthigen der Seele ein Gefühl von Ehrfurcht ab. Man fühlt die ganze Hoheit dieser Vorkämpfer des Christenthums, es ist ein Triumph ohne weltliches Gepränge, in der ernsten Glorie geistigen Lichts; man wird durchdrungen von der Weihe und Heiligkeit des Ortes. Die ganze ungeheure Kraft der Kirche in dieser ersten Zeit ihrer Anerkennung spricht sich hier aus, in einer Weise, wie es mildere Kunstwerke nicht vermocht hätten[1]. Mag es ein Mangel sein, dass diesen Gestalten eine freie Mannigfaltigkeit fehlt, dass sie in einfacher Symmetrie nebeneinander gestellt sind, in Haltung, Ausdruck und Bedeutung sich wiederholen; auch dieser Mangel ist förderlich, er verstärkt die Wirkung, macht sie bleibend und sicher. Von der Richtung der Katakombenkunst ist dieser Styl weit entfernt; nichts mehr von jener Häufung verschiedener Momente, von jener mystischen Tändelei, von dem heitern Beiwerk. Hier ist alles strenge, würdig, imponirend. Daher ist denn nun auch das landschaftliche Element, das sich in den Katakomben zuweilen zeigte, völlig verschwunden. Das einfache Blau des Hintergrundes ist nicht die lichte Farbe des Himmels, es ist tief dunkel und hebt die Gestalten hervor; es wird auch bald und häufig von dem Goldgrunde ersetzt, der nun auf lange Zeit in der christlichen Kunst herrschend wird.

Man hat dies oft als eine Barbarei angesehen, als ein rohes Wohlgefallen am Glänzenden und Stoffartigen, welches den Sinn für edle Formen noch mehr unempfänglich gemacht habe. Es mag sein, wir werden noch darauf zurückkommen, dass der Prunk mit edlen Metallen und Steinen mit dem Verfall des Schönheitssinnes zusammenhing. Aber an dieser Stelle als Hintergrund der einfach, statuarisch aufgestellten heiligen Ge-

---

[1]) Nur an Ort und Stelle kann man die Wirkung und den künstlerischen Werth dieser Mosaiken würdigen, jede Nachbildung im Stiche ist dazu unzureichend. Die Härten, welche unläugbar in der Zeichnung sind, wirken in der farblosen kleinen Abbildung viel stärker als in den kolossalen Figuren des Originals. Sie waren ganz auf die Localität berechnet.

stalten wirkt das Gold entschieden vortheilhaft. Es verbindet sie durch seinen concentrirenden Schein und hebt sie doch wieder mächtigst heraus, es sagt der kirchlichen Majestät des Ortes wohl zu, und erscheint, da es nicht am Körper der Heiligen haftet, nicht als eitler Prunk; es repräsentirt wohl die Kraft geistiger Wirksamkeit, welche von dem Einfachen und Demüthigen ausgehend rings umher leuchtet. Auch war die Neigung zum Golde und zum Glänzenden überhaupt nicht bloss ein Zeichen der Roheit, sondern wirklich eine Regung des christlichen Farbensinnes. Es liegt etwas Mystisches in diesem Glanze, der aus dem Innern des Stoffes hervordringend uns in sein Inneres blicken lässt. Einer auf die natürliche Schönheit und Anmuth gerichteten, plastischen Kunst sagt er nicht zu, an ihr ist er eitel und sinnlich; bei einem kirchlichen Werke erhöht er die Majestät und bei einer malerischen, innerlichen Richtung concentrirt er die Stimmung und leitet auf das Sinnige und Betrachtende[1].

Nicht bloss also das Christusideal, sondern dieser Styl überhaupt, der Mosaikenstyl, wie wir ihn der Kürze halber nennen wollen, ist ein Verdienst dieser ersten byzantinischen Zeit. Sie streifte das Heidnische und süssliche Element der Katakombenkunst ab und ging tiefer in das eigentlich Christliche ein. Diese ernste und doch einfache und bescheidene Würde war der richtige Ausdruck des Gefühls für die Gestalten des Heilands und seiner Nachfolger, für Gestalten, die nicht mehr wie die Götter der Heiden schwankende Erzeugnisse frommer Gedanken, erhabene aber unsichere Geschöpfe der Phantasie und des Meinens waren, sondern die, göttlich zwar aber doch Menschen wie wir, in wirklichem, persönlichem Leben auf Erden geweilt hatten. Daher diese Sicherheit der Erscheinung, weniger Schwungkraft der Phantasie, mehr Wahrheit der Gegenwart. Daher diese kräftige Haltung, aber in geistiger Kraft, die nicht äussere, sinnliche That, sondern Darlegung der innern Persönlichkeit als Vorbild ist. Allein wenn diese Kunstrichtung in gewissem Sinne christlicher war wie die der Katakomben, so nahm sie doch auch ein wichtiges Element des heidnischen Alterthums in sich auf und zwar des früheren, die Würde und Hoheit der alten strengen Göttergestalten. Sie ging fort über jene sinnliche, spielende, egoistische Ausbildung, welche die Kunst seit dem Zeitalter Alexanders erhalten hatte, und die sich noch in der

[1]) Es versteht sich übrigens, dass die grössere oder geringere Anwendung des Goldgrundes Sache eines feinen architektonischen Taktes ist, der sich damals noch erhalten hatte. Bei kleineren Räumen, z. B. der Kapelle St. Johannes des Evangelisten am Baptisterium des Lateran konnte das ganze Gewölbe damit bedeckt sein, während er bei grösseren Kirchen meistens nur an der Concha und am Triumphbogen vorkommt. In Kirchen der neuesten Zeit, wo man dies alte System wieder einzuführen versucht, artet die Anwendung des Goldgrundes leicht in monotone Verschwendung aus.

frommen Tändelei der Katakombenkunst äusserte, und näherte sich wieder jener Richtung, welche im olympischen Zeus ihren Gipfelpunkt erreichte, von der es hiess, dass sie der Religion etwas hinzugefügt habe. Natürlich war dies kein bewusstes Unternehmen, aber an der Grenze der Zeitalter verband diese Kunst unwillkürlich verwandte Elemente des Christenthums und der Vorzeit. Sie nahm aus der Antike die Würde, die mächtige Haltung; in den Körpenformen benutzte sie die Praxis der alten Welt, um die bedeutenderen Theile hervorzuheben, alles Kleinliche und Vereinzelte zu vermeiden. Sie bewahrte auch bei Darstellungen auf der Fläche ein statuarisches Element. Sie brauchte, wie die Griechen an ihren chryselephantinen Statuen, den Glanz des Goldes und der lichten Farbe. Aber bei diesem allem war sie ganz christlich. Die Farbe leuchtete nicht an einzelnen Formen, sie führte nicht auf das Aeusserliche, sondern in das Innere, sie sonderte nicht, sondern verband. Mit dem Einfachen und Idealen vereinigte sich etwas durchaus Persönliches. Es ist eine eigenthümliche Empfindung, mit welcher wir Neuern diesen Werken gegenüberstehen; ihre Mängel machen sich leicht bemerkt, unser Sinn, an das Natürliche und Anmuthige, an das Bewegte, Lebendige, Mannigfaltige gewöhnt, sträubt sich, aber wir können der Würde und Hoheit nicht widerstehen, ihre einfache Macht fesselt uns, durchdringt uns tief. Wir fühlen, hier ist der Weg der christlichen Kunst, wenigstens der kirchlichen angedeutet, nicht ausgeführt, nicht vollendet, aber mit richtigem Sinne bezeichnet.

Freilich war das Gebiet, auf welchem sich diese Kunst mit Glück äussern konnte, ein engbegrenztes. Selbst in ihren vortrefflichsten Gestalten streift die Würde und Hoheit schon an das Starre und Finstere, bei geringerer Ausführung erhalten sie etwas Hartes und Gespenstisches. Wir fühlen es sind hier Anforderungen angeregt, die man noch nicht vollkommen kannte, Gegensätze verbunden, die man nicht harmonisch aufzulösen wusste. Das Persönliche ist ohne volle und lebendige Natur, das Ideale ohne die lebensfrohe, geniessende Kraft, ohne die bewusste Schönheit der alten Götter; beide Principien sind noch nicht völlig verschmolzen.

Daher wird denn die Schwäche der Zeit sehr deutlich, sobald mehr belebte, dramatische Gegenstände dargestellt sind. Sehr anschaulich wird uns dies bei den alttestamentarischen Vorgängen an den Wänden von S. Maria Maggiore. Agincourt hat mehrere dieser Mosaiken mit einzelnen Stellen aus den Reliefs der Trajanssäule[1]) zusammengestellt; und diese Parallele ist, da es sich auf beiden um ähnliche Gegenstände, um Kriegs-

[1]) Diese freilich nur nach den nicht sehr zuverlässigen Zeichnungen von Sante Bartoli, jene nach wenig gelungenen Copien; indessen zeigen sie doch die Composition und den Charakter. — Aginc. Peint. Tab. 14, 15.

vorfälle handelt, recht belehrend. Jene Reliefs stehen schon bei weitem nicht mehr auf der Höhe der alten Kunst; mit der edlen Schönheit des Parthenonfrieses, mit der Kraft der Amazonen und Centaurenkämpfe darf man sie nicht vergleichen, aber wie bedeutend erscheinen sie uns neben diesen christlichen Bildern. Dort ist lebendige Handlung, natürliche, feste Stellung, ein gewisser soldatischer Anstand, mitunter selbst ein energischer Ausdruck des Gefühls. Hier dagegen sind schon die Glieder nicht mehr recht zusammenhängend, die Dimensionen nicht völlig übereinstimmend, die Bewegungen durchweg lahm und langsam, die Knie der Gehenden senken sich, wie erschlafft. Man kann es bemerken, dass der Ausdruck der That von den Künstlern nicht mehr verstanden wurde; bei den Kriegsleuten mit Helm und Speer sieht man oft eine süssliche Neigung des Hauptes nach der Seite, bei den wandernden Schaaren blicken die Einzelnen ganz nach vorn zu auf den Beschauer hin. Von jener Kraft, die in den heiligen Gestalten so imponirend auftritt, ist hier wenig zu finden; an ganz unrechter Stelle werden wir an die weiche Stimmung der Katakombenkunst erinnert. Wir sehen, die Kunst ist nicht mehr auf die Darstellung der That eingerichtet, ihre Formen eignen sich nur für die ruhige Erscheinung, für das Leidende. Dies mag wohl einer der Gründe gewesen sein, welche die öftere Wiederholung solcher historischen Momente in den Kirchen verhinderten. Auch unter den Gegenständen, welche ein Leiden ausdrücken, vermied man das Kräftige. Wir finden, wie erwähnt, manche Darstellungen aus der Lebensgeschichte des Herrn, aber immer sind sie aus seiner Kindheit oder der Zeit seiner Kraft genommen; die Passion kommt sehr selten vor, und wo es geschieht, ist, wie wir es in S. Apollinare nuovo in Ravenna bemerkten, doch die Kreuzigung ausgelassen[1]. Auch hier hing die Schwäche der Kunst mit einem moralischen Mangel zusammen, und dieser drückte denn auch den Darstellungen des Kampfes selbst ein Gepräge des Matten und Kraftlosen auf.

Noch grösser war der Einfluss dieses moralischen Mangels auf die Darstellungen weltlichen Inhalts. Procop[2]) erzählt von grossen musivischen Bildern, welche Justinian in der von ihm errichteten Vorhalle des Palastes, welche Chalke genannt wurde, ausführen liess. Der Beschreibung nach war es ein umfassender Bildercyklus; man sah darauf die Kriege und

---

[1]) Weiter unten Näheres über die Zeit, wo diese Gegenstände zuerst aufkamen. Die Kreuzigung in dem Cömet. S. Julii Papae in den römischen Katakomben (Aringhi II. 354) scheint weit jünger zu sein. Auch die Martyrien der Heiligen finden sich unter den erhaltenen Monumenten erst später, obgleich schon Basilius von Cäsarea (Opp. ed. Paris 1618. Tom. I. p. 515. nach Münter a. a. O.) den Feuertod des h. Barlaam als einen Gegenstand der Darstellung vorschlägt.

[2]) De aedif. I. c. 10.

Schlachten, welche (wie sich der schmeichelnde Historiker ausdrückt) der Kaiser durch seinen Feldherrn Belisar in Italien und Afrika ausführte, die Eroberung fast aller Städte dieser Gegenden; dann den Einzug des Heeres, mit den Trophäen der eroberten Reiche, wie es vom Kaiser und der Kaiserin empfangen wurde, welche mit freudigem Antlitz die Demüthigung der gefangenen Könige hinnahmen. Rings umher standen Senatoren, in deren Zügen die Freude lachte, und welche dem Kaiser wegen dieser Grossthaten göttergleiche Verehrung zollten. Wenn man sich daran erinnert, dass von den Wänden und Gewölben eines, wenn auch immerhin grossen Saales die Rede ist, nicht von einem fortlaufenden Friese, so wird man aus dieser Beschreibung schliessen müssen, dass hier keineswegs, wie etwa auf den Reliefs der Trajanssäule, die Kriegsthaten den Hauptgegenstand bildeten. Eine so ausführliche Darstellung dieser Kriegsthaten hätte auch mehr zur Verherrlichung des Feldherrn, der die Schlachten schlug, als des Kaisers, der in seinem Palaste blieb, gedient, und wäre daher ein arger Verstoss gegen die Sitte des despotischen Hofes gewesen. Wahrscheinlich nahm bei jener Empfangsscene, die offenbar Mittelpunkt der ganzen Darstellung war, das kaiserliche Ehepaar die hervorragendste Stelle ein, und war nur von den lächelnden glückwünschenden Senatoren auf der einen, und von Belisar und dessen Gefolge auf der andern Seite umgeben. Denkt man sich diese Gestalten wie in S. Vitale zu Ravenna mit der steifen Haltung, die das Ceremoniell des Hofes erforderte, in ihrer schwerfälligen Tracht mit allen Abzeichen ihres Ranges, endlich dabei auf allen Gesichtern das süsse Gratulationslächeln, so findet man alle Elemente zusammen, welche einem freien begeisterten Kunstwerke entgegenstanden.

Allein selbst bei jenen heiligen Gestalten war denn doch Manches vorhanden, was die freie Entwickelung der Kunst hemmen musste. Zunächst kommt auch hier das moralische Element in Betracht. Nur dann wird das Bild des Erlösers und seiner Jünger ein völlig lebendiges werden, wenn wir sie in ihren Handlungen völlig begreifen, und so tief von ihrem Geiste durchdrungen sind, um selbst nur nach solchen Motiven zu handeln, oder doch, wo die Schwäche des Fleisches dem Willen nicht entspricht, danach handeln zu wollen. Hiervon war aber diese Zeit gar weit entfernt; sie verstand die sittlichen Anforderungen des Evangeliums nur im äusserlichen, negativen Sinne, sie glaubte die hergebrachte, aus heidnischen Zeiten stammende Moral und Civilisation mit dem Christenthume verbinden zu können. Jene hohen Gestalten erschienen daher als unbegreifliche, und gerade als solche waren sie Gegenstand der Verehrung, die eben deshalb einen Anklang heidnischen Aberglaubens behielt. Die Vorstellung von ihnen stand nur im Allgemeinen fest, nicht in den lebendigen Details, welche zu einer vollkommenen bildlichen Darstellung erforderlich waren.

Freilich gewährte dies wieder einen Vorzug; es trug mit dazu bei, sie von allem Kleinlichen und Zufälligen rein zu erhalten, ihnen eine übermenschliche Hoheit zu bewahren. Aber es war einer weiteren künstlerischen Entwickelung nicht günstig. Das moralische Element stand zu dem religiösen nicht in dem Verhältnisse, welches zum Gedeihen einer lebendigen Kunst erforderlich ist. Jene Unterordnung des Religiösen unter das Ethische, welche im alten Hellas herrschte, war wohl in tieferer, sittlicher Beziehung ein falsches Princip; aber beide Elemente waren dadurch eng verbunden. Hier war ihr Verhältniss ein undeutliches, welches auch nur schwankende, allgemeine, unbestimmte Vorstellungen erzeugen konnte. Nur in der ruhigen Erscheinung einzelner Gestalten leistete daher diese Kunstrichtung das Bedeutende, so wie sie zur Handlung überging, wurde auch der Charakter der Schlaffheit, des knechtischen Sinnes fühlbar. Ueberdies theilte auch die Richtung auf porträtartige Darstellung der Heiligen noch die Schwäche des Symbolischen, dass es weniger auf die Durchführung, als auf die Aufgabe ankam. Man ging nicht von dem Porträt des Lebenden aus, welches der vollen Wirklichkeit nachstrebt, man gab nur das Bildniss eines Vorgestellten, eines Typus. Man fühlte sich nicht genöthigt, wie in der heidnischen Zeit, diesen Typus immer zu steigern, neu zu erzeugen, es bedurfte nur einer Erinnerung an die hergebrachten Züge, um dem frommen Gefühle zu genügen. Selbst die Sage von wunderbar entstandenen, nicht von Menschenhand gemachten Bildern zeigt und beförderte die Schwäche des Kunstsinnes. Denn mussten nicht solche Bilder schon einen Ausdruck des Wunderbaren, Ungewöhnlichen, Unlebendigen haben, und fand nicht der Künstler in dieser Tradition ein Motiv diesen Formen sich anzuschliessen? Nirgends war daher ein Antrieb zu freiem künstlerischem Streben. Hierzu kam noch die artistische Tradition des Alterthums; denn auch in ihr hatte man überlieferte, durchbildete Formen, an denen nichts mehr zu schaffen war, nichts, was den Geist wach und thätig erhalten konnte. Zwar war diese Tradition noch frisch und lebendig genug, um mit Verständniss behandelt zu werden und sich Jahrhunderte lang zu erhalten; aber sie hatte doch schon lange aufgehört, das Eigenthum, das Selbsterzeugte der lebenden Geschlechter zu sein, sie musste allmälig erstarren. Auch waren diese Formen aus einem andern Geiste hervorgegangen, aus dem Geiste der Kraft und der That; sie konnten daher nur sehr bedingt einer geistigen Richtung dienen, in welcher das Leiden vorherrschte. Beide Richtungen berührten sich nur an ihren äussersten Grenzen, es musste schwer und bald unmöglich werden, sich auf dieser zarten Linie zu halten.

Man hat wohl geglaubt, dass priesterliche Vorsicht den Künstlern die starre Würde, wie sie in den spätern Werken immer lebloser hervortritt,

vorgeschrieben hätte, um einen kirchlichen Eindruck zu bewirken [1]. Gewiss mit Unrecht, auch die Bilder weltlicher Art trugen denselben Charakter; es war die Gesammtwirkung der geistigen Elemente der Zeit, des abgestumpften Formensinnes und der moralischen Erstarrung, welche sich das Grosse und Hohe nicht in vollem, freiem Leben denken konnte. Man glaubte damals wie immer das Leben zu erreichen [2]. Nur so viel mag man von jener Ansicht zugeben, dass die kirchliche Gesinnung einer freien, vollen Entwickelung des Lebens in gewissem Sinne entgegenstand. Das Christenthum hatte schon damals eine mönchische Richtung bekommen; bei einer Sitte, welche noch so viel von antiker Sinnlichkeit behalten hatte, musste die Vorstellung der Heiligkeit mit der der Kasteiung sich leicht verknüpfen. Tertullian in einer Stelle, wo er von der Schönheit spricht, und diese als etwas Unnützes, als eine Verleitung zur Unkeuschheit mit Verachtung behandelt, fügt hinzu, dass, wenn der Christ sich seines Leibes freuen wolle, es nur an dem durch Busse abgehärteten und abgemagerten Leibe geschehen dürfe [3]. Waren nun auch die Ansichten dieses überstrengen Kirchenvaters nicht durchgedrungen, so blieben sie doch nicht ohne Einfluss, und man kann nicht läugnen, dass schon frühzeitig selbst an den besseren Mosaiken heilige Gestalten mit übertrieben finsteren Zügen vorkommen; vortretende Backenknochen mit hohlen Wangen, tiefliegende Augen, schwere Runzeln, überhaupt die Züge des frühzeitigen, durch Kasteiungen beförderten Alters. An Ort und Stelle, in der strengen und einfachen architektonischen Umgebung der Basiliken selbst, wirkt dies weniger nachtheilig; es stimmt so sehr mit dem Charakter dieser Gebäude, mit der ernsten Anordnung, der unbeholfenen Ausführung und den Fragmenten früherer Pracht überein, dass es nur wie der bestimmtere Ausdruck, wie die Seele dieser ehrwürdigen Stätte erscheint; wir werden von dem Geiste, der hier herrschte und diese Formen ausprägte, erfüllt, und nehmen sie mehr in dem Sinne auf, in dem sie geschaffen wurden, als in dem unsrer Zeit. Bei einsamer Betrachtung gelungener Nachbildungen fällt es uns mehr auf [4], und wir fühlen, dass in mehr modernen

---

[1]) Gewöhnlich geht diese Behauptung von den Gegnern der Kirche aus, doch kommt sie auch bei ihren Freunden vor. So noch Jules Renouvier (Notes sur les monuments gothiques de quelques villes d'Italie, Caen 1841 p. 121). Die Priester führten nach seiner Meinung dies System ein, um der Abgötterei vorzubeugen; deshalb hielten sie die Künstler fern von der Natur, schrieben ihnen die starre Haltung vor, und brachten so das Heidenthum um so sicherer in Vergessenheit.

[2]) So wird noch in dem Menologium des Vatican aus der Zeit Basilius II. (989—1025 gerühmt, dass darin die Gestalten lieblich wie die Natur sie zeigte, dargestellt seien. S. die Inschrift bei Aginc. peint. tab. 31. Nr. 34.

[3]) Tertull. de cultu feminarum.

[4]) Ein Beispiel giebt die (auch nach Plattner's Urtheil, Beschreibung Roms III. 1.

Umgebungen diese Formen uns schwerlich zusagen würden, und dass ein Künstler unserer Zeit bei einer ähnlichen Aufgabe wohl sich mit dem Gefühle, welches diese altchristlichen Werke athmen, erfüllen, keinesweges aber die Einzelheiten, welche hier zur Hervorbringung dieses Eindrucks mitwirken, nachahmen dürfe.

In technischer Beziehung stand diese frühere byzantinische Kunst der römischen noch sehr nahe; die Ueberlieferungen waren noch vollständigst erhalten und blieben in beständiger Uebung; man war sehr empfänglich für saubere und sorgsame Ausführung und wusste sie durch neue Erfindungen noch zu erleichtern[1]). Unter den verschiedenen Zweigen der Kunst fand die Wandmalerei am wenigsten Anwendung, sie war fast ganz von der Kunst des Mosaikarbeiters verdrängt, wenigstens an öffentlichen Gebäuden, namentlich in den Kirchen. Diese Erscheinung hat etwas Auffallendes. In dieser schwierigen und mühsamen Kunst findet das Gefühl am Wenigsten seinen unmittelbaren Ausdruck, sie scheint daher dem angeregten religiösen Sinne nicht zusagen zu können und die Katakomben hatten das Vorbild des Gebrauchs der Malerei für christliche Gegenstände gegeben. Auch kennen wir die Geschichte dieser Gattung; sie schliesst sich eng an den Verfall der antiken Kunst an. In der alexandrinischen Periode kam dieser Luxus zuerst in Aufnahme; seit Sullas Zeit wurde er bei den Römern beliebt, unter den Kaisern nahm er immer mehr zu, und die Kirche fand ihn daher als hergebracht vor. Sie hätte ihn als ein Erzeugniss heidnischer Ueppigkeit und Prunksucht zurückweisen, die bescheidenere Technik der Malerei wieder hervorrufen können. Allein diese Strenge hatte die damalige Kirche nicht, so scharf konnte sie sich von der heidnischen Vorzeit nicht scheiden. Neben dem prunkenden Reichthume des Kaiserthums konnte auch die Kirche des leuchtenden Glanzes

---

S. 365) sehr gelungene Abbildung des Mosaiks in der Chornische von S. Cosma e Damiano bei Gutensohn und Knapp. Taf. 42 a. a. O. Jeder der an Ort und Stelle nur die grossartige Wirkung empfand, wird hier auf die Härten und Mängel aufmerksamer. Die Hoheit dieser Kunst wird wenigstens zum Theil durch ihre Mängel erreicht, aber dass diese so und nicht ungünstig wirken, hängt von anderen Umständen, von den Umgebungen, dem Stoffe und der Naivetät ihrer Verfertiger ab.

[1]) In der Sophienkirche waren (wie wir von Salzenberg a. a. O. S. 96 erfahren) die Goldgründe an hochgelegenen senkrechten Flächen in der Art ausgeführt, dass die mit Goldplättchen und Glasfluss überzogenen Würfel nicht den ganzen Raum füllten, sondern immer nur in gewissen Abständen reihenweise, aber mit nach vorn übergeneigten, also nicht der Wand parallelen Vorderflächen angebracht waren. Für den Blick der unten und in der durch den Raum bedingten Entfernung stehenden Beschauer deckten sie dergestalt die vorhandenen Lücken, und es war durch diese sinnreiche Berechnung neben einer bedeutenden Ersparniss des kostbaren Materials noch ein stärkerer Reflex des Goldglanzes gewonnen.

nicht entbehren; sie schmückte sich mit goldenen Prachtgeräthen und mit edeln Steinen, mit Umgebungen, welchen der einfache milde Ton der Malerei nicht entsprach. Sie musste schon deshalb das Mosaik vorziehen. Auch war dieser Luxus ihr nicht feindlich; wir sahen schon, dass der mystische Glanz und die Farbenwirkung der Steine dem christlichen Sinne zusagte, und es war gewiss kein Zufall, dass das frühere Emporblühen dieser Gattung mit dem Verfall der antiken Kunst zusammenhing, denn in diesem Verfall des plastischen Sinnes keimte die Richtung auf das Malerische. Selbst das Mangelhafte der Gattung stand in einer innern Verbindung mit dem Style der Zeit. Gemälde, welche auf eine weit entfaltete Natürlichkeit und Innerlichkeit Anspruch machen, werden durch musivische Darstellung entstellt; der kalte Glanz der Steine contrastirt allzusehr mit der Wärme des Lebens. Die grossen Mosaiken der heutigen Peterskirche geben dafür den unzweideutigsten Beweis. Einer Kunstrichtung dagegen, welche sich mit dem Strengen, Hohen und Einfachen begnügt, ist dieser ernste, feierliche Glanz nicht ungünstig, er erhöht ihre Würde. Der Styl und die Technik kamen sich daher entgegen, und ich glaube kaum, dass blose Malerei dieselbe schlagende Wirkung ausüben würde. Allein ebenso ist es wahr, dass die Vorliebe für diese schwierige, einer freien Aeusserung des Geistes ungünstige Technik ein mitwirkender Grund war, um die Anforderungen an das Lebensvolle und Individuelle der Darstellung immer tiefer zu stellen, und so die Erstarrung der Kunst zu befördern.

Von den Tafelbildern der Zeit haben wir keine nähere Kenntniss, wahrscheinlich kamen sie wenig vor, weil in den Kirchen der Altar noch ein einfacher Tisch war, und dem Luxus des Reichen diese Kunst nicht genügte. Von der Miniaturmalerei ist weiter unten die Rede. Die Sculptur war zwar nicht die beliebteste Kunst der Zeit; in den Kirchen wurde sie, obgleich ihr noch nicht wie später ein ausdrücklicher Widerstand entgegentrat, selten oder nie angewendet. Aber an weltlichen Gegenständen wurde sie noch immer vielfach geübt. In jeder Art derselben, im Erzgusse, in Elfenbein und wohl auch, obgleich weniger, in Marmor, wurde viel gearbeitet. Wir finden noch häufig Statuen angeführt, und man hielt die Bildhauer dieser Zeit noch für sehr geschickt. Besonders unter Justinian scheint die Sculptur sich nach dem Verfall, der sich an ihr schon längst gezeigt hatte, noch einmal wieder gehoben zu haben. Procop erwähnt einer Vorhalle im Palaste, welche mit mehreren Statuen in Erz und in Stein geschmückt war; man möchte sagen, bemerkt er, dass sie von Phidias oder von Lysipp und Praxiteles herstammten; ein Lob, welches ohne Bedeutung wäre, wenn er nicht von Werken seiner Zeit spräche. Von einem Bildnisse der Kaiserin Theodora, welches auf Kosten der Stadt

auf einer Säule aufgestellt war, redet er zwar nur mit bedingtem Lobe: es sei schön, aber dennoch gleiche es nicht der Augusta, deren Gestalt weder die Rede noch irgend eine nachbildende Kunst zu erreichen vermöge. Indessen beabsichtigt er, der Lobredner des Justinianeischen Jahrhunderts, gewiss nicht, mit dieser höfischen Schmeichelei auf einen Verfall der Kunst hinzudeuten. Das grossartigste Werk dieser Zeit war eine Reiterstatue Justinians, welche auf dem Platze Augusteum vor dem Palast zu Constantinopel aufgestellt, gewöhnlich kurz als Augustio bezeichnet wurde; die Arbeit eines aus Rom gebürtigen Künstlers, Eustathius, in Erz gegossen. Mehrere ausführliche Beschreibungen des allgemein bewunderten Werkes gewähren uns eine ziemlich genaue Vorstellung. Auf dem stufenförmigen Unterbau trug eine hohe mit Erz bekleidete Säule das grosse Standbild, dessen Erscheinung sehr frei und lebendig gewesen sein muss. Der Kaiser war als Achilles aufgefasst, das jugendliche, bartlose Haupt von einem Helm mit wallenden Federn bedeckt, in der Linken die Weltkugel mit dem Kreuze haltend. Nach Osten gewendet, wohin er mit der Rechten wies, schien er den Barbaren gleichsam Einhalt zu gebieten. Sein Körper war mit einer Tunica bekleidet, ein Mantel bedeckte die Schultern und fiel wallend auf den Rücken des Pferdes herunter, die Füsse trugen Sandalen. Die Haltung des Reiters war leicht und ungezwungen, dem muthigen Laufe des Pferdes entsprechend, das mit hochgetragenem Schweife und flatternder Mähne lebendig zu sein schien und so trefflich durchgebildet war, dass man selbst das Spiel der Muskeln wahrzunehmen glaubte [1]. Es scheint in der That nach den Aeusserungen der Zeitgenossen ein meisterliches Werk und ein Beweis für den günstigen Einfluss gewesen zu sein, welchen Justinians grossartige Unternehmungen auf die Kunst ausübten. Leider sind alle diese grösseren Sculpturen untergegangen und wir besitzen als Proben der Plastik dieser Epoche fast ausschliesslich nur kleinere Werke, und zwar meistens solche von mehr handwerklicher Arbeit, namentlich der Elfenbeinplastik. Das bedeutendste Werk derselben befindet sich in Italien, aber in Ravenna, und aus einer Zeit, wo hier die byzantinische Kunst noch unbedingt herrschte, so dass es derselben zugerechnet werden muss. Es ist dies die Kathedra des Bischofs Maximianus (546—552), welche gegenwärtig in der Sacristei des Domes

[1]) Vgl. Procop, de aedificiis Justiniani. I, 2. Nicephorus Gregoras. hist. byz. VII, 12. Die ausführlichste Beschreibung giebt Pachymeres, descriptio Augusteonis ap. Banduri, imperium orientale. Paris 1711. Tom. I. l. 6. pag. 114 seqq. — Die grossartigen Maassverhältnisse dieses Standbildes, welche Nicephorus Gregoras mittheilt, sind ausführlich angegeben bei Unger a. a. O. S. 428. Im Jahre 1550 war das Werk bereits zerstört und die Statue von den Türken in die Stückgiesserei geschafft worden.

aufbewahrt wird [1]). Die Sitzfronte und die Rücklehne des grossen Bischofsstuhles sind mit zahlreichen Elfenbeinreliefs, Arbeiten von ungleicher Güte, geschmückt. Beide Seitenlehnen enthalten Darstellungen aus der Geschichte Josephs, die Rückenlehne schmücken Vorgänge aus dem Leben Christi. Jene ersten sind noch mit dramatischer Lebendigkeit aufgefasst. Besonders gilt dies von der Scene, wo die Söhne ihrem Vater Josephs blutgetränkten Mantel bringen. Der alte Jakob rauft sich die Haare aus, die Mutter ringt die Hände, die Söhne betrachten staunend und mannigfach erregt den Eindruck ihrer Kunde. Auch in den übrigen Scenen kommen noch sehr lebendige Züge vor, doch ist die Ausführung nicht selten skizzenhaft roh, auch fehlt es nicht an steifen und unbehülflichen Gestalten. Dies gilt namentlich von den Darstellungen aus der Geschichte Christi, unter denen manche einer späteren Zeit angehören dürften. An der Vorderfronte des Sitzes sind unter Säulenarcaden fünf Reliefﬁguren angebracht, die vier Evangelisten und in ihrer Mitte Johannes der Täufer; sie sind in ruhiger Haltung, segnend oder lehrend aufgefasst, mit einem Streben nach Individualisirung, aber im Einzelnen derb und hart behandelt und mit Zügen des schon weit vorgeschrittenen Verfalls. Die Stirne ist schwer gerunzelt, die Nase etwas glatt gedrückt, der Mund leise geöffnet; in den Gewändern zeigt sich schon jetzt die conventionelle Rundung kleinlicher Falten. Das reiche Blattornament mit vorzüglich gezeichneten Löwen, welches hier die Ränder schmückt, ist ohne Zweifel nach einem antiken Vorbilde copirt. Neben diesem Hauptwerke der Elfenbeinplastik besitzen wir eine nicht unbedeutende Anzahl kleinerer Arbeiten


Fig. 55.


Von der Kathedra des Maximianus zu Ravenna.

[1]) Abgebildet bei Du Sommérard, Histoire de l'art au moyen-âge. Série I. T. 11. in kleiner Dimension bei Weiss, Kostümkunde, Mittelalter, S. 152, und endlich bei Rahn in v. Zahn's Jahrbüchern a. a. O.

in diesem Stoffe und darunter eine Klasse, welche den Vorzug chronologischer Bestimmtheit hat. Es sind dies die Diptychen[1]), Schreibtafeln, aus zwei zum Zusammenlegen bestimmten Blättern von Elfenbein bestehend, deren Aussenseiten mit Bildschnitzereien verziert wurden, während die inneren Flächen mit Wachs oder Papyrus überzogen zum Schreiben dienten. Solche Diptychen waren schon seit Seneca's Zeit ein beliebter Gegenstand von Geschenken geworden und wurden namentlich von den Consuln bei ihrem Amtsantritte vertheilt. Ein Gesetz vom Jahre 384 gestattete sogar, um dem einreissenden Luxus dieser Geschenke zu steuern, nur den Consuln das Recht zu denselben. Um so mehr wurde es dann nun bleibende Sitte, dass diese sie bei den Spielen zur Feier ihres Amtsantrittes ausgaben. Die Namen der Consuln lassen daher in den meisten Fällen das Jahr der Arbeit erkennen, und geben so eine chronologische Reihe von Bildwerken. Ihr Inhalt ist im Ganzen einförmig; in der Regel enthalten sie nur die Gestalt des neuen Consuls mit dem Zeichen seiner Würde und eine Hindeutung auf die öffentlichen Spiele, mit denen er den Antritt seines Amtes feierte und die in der That die wesentlichste Leistung desselben bildeten. Die noch erhaltenen Diptychen gehören sämmtlich dem fünften und sechsten Jahrhundert an; das älteste bekannte, in der königlichen Bibliothek zu Berlin befindlich, ist vom Jahre 416. Die vereinzelte Tafel des Flavius Felix vom Jahre 428 (im Medaillenkabinet der Pariser Bibliothek) zeigt die stehende Gestalt des Consuls noch in ziemlich lebendiger Haltung, die Gewänder, obgleich schon mit schwerer Stickerei bedeckt, noch in einfachen Massen, aber die nackten Theile bereits stumpf und schwerfällig[2]). Gleichen Werth haben zwei Tafeln, welche als Deckel eines Antiphonariums im Domschatze zu Monza dienen und Consulargestalten zeigen, die aber durch einige Veränderungen und durch die Hinzufügung der Inschriften: Sanctus Gregorius und David Rex dem kirchlichen Zwecke angepasst sind. Was die Elfenbeinplastik des fünften Jahrhunderts noch leisten konnte, zeigt dann ein anderes Diptychon desselben Domschatzes, das nach der wahrscheinlichsten Deutung die Kaiserin Galla Placidia und ihren Sohn Valentinian auf der einen, den Feldherrn Aëtius aber auf der andern Tafel darstellt. Es sind edle, wohlgebildete Gestalten in freier

---

[1]) Das reichhaltige Werk von Gori (Thesaurus veterum diptychorum. Flor. 1759. 2 Vol. mit Fortsetzung von Passeri) giebt künstlerisch sehr ungenügende Abbildungen. Es ist daher sehr wünschenswerth, dass der „Thesaurus der Elfenbeinschnitzkunst“, zu dessen Herausgabe Herr Prof. Ernst aus'm Weerth schon lange treffliche Zeichnungen gesammelt hat, bald erscheine. Die besten Anschauungen gewähren die von der Arundel Society veranstalteten Gypsabgüsse der Diptychen. Einzelnes bei Labarte a. a. O.

[2]) Trésor de numismatique. Récueil général des basreliefs. 2. Partie. Paris 1839. tab. 12.

Haltung und Gewandung, in den nackten Theilen kräftig und selbst etwas derb, aber doch mit einem Anklange an antike Würde und Schönheit[1]. An den Consulardiptychen des sechsten Jahrhunderts bemerken wir eine erhebliche Abnahme des künstlerischen Gefühls. Die Technik erhält sich noch, die Arbeit ist sauber, aber sie ist fast nur auf das Beiwerk verwendet, während das Leben aus den Gestalten entweicht. An die Stelle jener einfachen Würde tritt ein breites, grinzendes Lächeln und eine leere Gravität. Dazu kam dann die Nothwendigkeit, die Prunkgewänder vollständig wiederzugeben und diese vornehmen Personen, wie es die Etikette erforderte, sitzend mit einem Bänkchen unter den Füssen darzustellen. Zwei solcher Diptychen, das des Areobindus[2]) vom Jahre 506 und das des Anastasius[3]) von 517, das eine im antiquarischen Museum zu Zürich, das andere in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris, sind Hauptbeispiele einer Anordnung, die sich in der Folge typisch wiederholt. Unter einer baldachinartigen Säulenstellung thront der Consul, in der Rechten hält er die Mappa, das Tuch, mit welchem das Zeichen zum Beginn der Spiele gegeben wurde, in der Linken den goldenen Stab (scipio), welcher zu den Abzeichen seiner Würde gehörte. Die Haltung ist steif, das Gewand, eine reich bemusterte Toga, schlingt sich schwer und flach nach bestimmten Regeln geordnet um den Körper; die Köpfe sind völlig ausdruckslos und ohne Individualität. Unter dem Sitze vollziehen sich dann vor einem Kranze von Zuschauern die Spiele, Thierkämpfe oder Pferderennen, in kleinerem Maassstabe und in willkürlicher, fehlerhafter Perspective dargestellt. Zuweilen finden sich abweichende Anordnungen; auf dem Diptychon des Philoxenos vom Jahre 525 im Pariser Medaillenkabinet[4]) sind die Tafeln nur mit verschlungenen Medaillons gefüllt, von denen die oberen das Brustbild des Consuls, die mittleren Inschriften enthalten, die unteren aber die Personificationen der Städte Rom und Constantinopel, weibliche Gestalten mit dem Diadem und einem Fähnlein. Die Ausführung ist auch hier ebenso seelenlos, wie bei jenen anderen Compositionen.

Allerdings werden diese Tafeln mit ihrem stereotypen, jede Begeisterung ausschliessenden Inhalte und bei ihrer massenhaften, auf ein augenblickliches Bedürfniss berechneten Anfertigung nicht gerade die höchsten

---

[1]) Abgebildet bei Labarte, histoire des arts industriels. pl. 2.

[2]) S. Vögelin, das Zürcherische Diptychon des Consuls Areobindus, Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich. Heft 4. Von demselben Consul Areobindus sind noch drei andere Diptychen, theils vollständig, theils nur in einer der beiden Tafeln bekannt geworden, in Dijon, Lucca und Besançon. S. 88 a. a. O.

[3]) Abgebildet im Trésor numismatique a. a. O. I. pl. 17. und bei Labarte a. a. O. pl. 3.

[4]) Trésor numismatique a. a. O. II. tab. 53.



Fig. 56. Diptychon des Areobindus zu Zürich.

Leistungen der damaligen Kunst gewesen sein. Sie zeigen nur, was das Auge sich damals schon bieten liess, während wir in einigen anderen, freilich nicht datirten Elfenbeinwerken Darstellungen höheren Werthes finden, welche dennoch ihrem Style nach nicht füglich einer andern als dieser frühen byzantinischen Epoche zugeschrieben werden können. In vollem Maasse gilt dies von einer Tafel mit der Gestalt eines Erzengels, welche, wie der abgebrochene Satz in der griechischen Inschrift ergiebt, nur die eine Hälfte eines Diptychons bildete [1]), der dann vielleicht auf der zweiten Tafel die Gestalt eines Kaisers entsprach. Es ist eine kräftige, fast gedrungene Gestalt von lebendiger Haltung und edlem Gesichtsausdrucke, die, Globus und Scepter haltend, ganz in der Vorderansicht unter einer korinthischen Arcade steht. In dem leichten Fluss der Gewandung und in der Behandlung des Nackten zeigt sich noch das antike Kunstgefühl, aber mit einer Hinneigung zum Derben und Schweren, das wir auch in anderen Reliefs dieser Zeit nicht selten

[1]) Labarte a. a. O. Taf. 4.

finden. Von sehr viel grösserer Schönheit, aber zweifelhafteren Ursprungs ist eine Elfenbeintafel, welche am Deckel eines Evangeliariums aus dem zehnten Jahrhundert in der Pariser Bibliothek angebracht, aber gewiss früherer Entstehung ist[1]). Sie enthält in einer prachtvollen, mit vollendeter Meisterschaft gearbeiteten Einrahmung von Weinlaub drei evangelische Scenen; oben die Verkündigung, bei welcher zwei Frauen, wie es scheint bloss als Dienerinnen, die Jungfrau begleiten; dann die Anbetung der drei Könige, die, wie in den Katakomben, mit phrygischen Mützen bekleidet sind; endlich den Kindermord, wo in Gegenwart des sitzenden Herodes die Henker die Kindlein erbarmungslos gegen den Boden schleudern. Auffallend sind die übertriebenen, gewaltsamen Bewegungen der handelnden Personen, des herannahenden Engels der Verkündigung, der weit ausschreitenden, ihre Geschenke dem Christuskinde darbringenden Magier, der Kriegsknechte und der klagenden Mütter. Es ist das ein Element, das wir in diesen älteren byzantinischen Arbeiten sonst nicht nachweisen können, während es wohl in den gleichzeitigen und etwas späteren italienischen Werken herrscht. Aber das antike Stylgefühl ist stärker, die Arbeit in jeder Beziehung sehr viel besser, als in jenen italienischen Werken. In den Gebäuden ist noch eine lebendige Kenntniss der römischen Architektur, in der Tracht sind antike Reminiscenzen ersichtlich. Die Frauen bei dem Kindermorde haben eine tragische Energie und erscheinen in so würdiger und ergreifender Gestalt, wie es nur auf edlen Werken der klassischen Zeit gefunden wird. Man wird daher eine beabsichtigte Annäherung an ältere Vorbilder annehmen dürfen, wie sie unter dem günstigen Einflusse der Kunstliebe Justinians stattfinden musste und darf mithin vermuthen, dass das Werk dieser Zeit angehöre. Aehnliches gilt von einigen anderen Elfenbeinarbeiten, welche, obgleich sie nicht denselben Kunstwerth erreichen wie diese, dennoch gleichzeitig zu sein scheinen[2]).

Wie sehr übrigens ungeachtet solcher vereinzelten besseren Leistungen, ungeachtet der viel bewunderten, kolossalen Statuen und des vorübergehenden Aufschwunges der Kunst, den die Freigebigkeit und Prachtliebe Justinians hervorbrachte, die bereits längst vor ihm begonnene Abnahme des plastischen Gefühls fortschritt, erkennen wir am deutlichsten durch einen Ueberblick über die byzantinischen M ü n z e n. Bis zu der Zeit des Constantin erhielt sich auch auf diesem Gebiete noch der antike Formsinn; die Münzen zeigen zwar nicht mehr die Schönheit der Umrisse und des Reliefs wie die früheren; sie sind flacher und nachlässiger geprägt,

---

[1]) Labarte a. a. O. Taf. 5. Vgl. Waagen, K. u. K. W. III. S. 700.

[2]) Vor Allem ist dies wegen mancher auffallenden Aehnlichkeiten von der mit einem in Email ausgeführten Lamme geschmückten Elfenbeintafel im Domschatze zu Mailand anzunehmen. Labarte a. a. O. tab. 6. und Band I. S. 43.

aber sie bleiben doch innerhalb der natürlichen Regeln des Reliefstyles und geben namentlich das Bildniss im Profil. Indessen kommen schon im vierten Jahrhundert vereinzelte Darstellungen in der Vorderansicht vor; so auf einer Münze Constantins II. (337—350) die thronenden Fürsten der Rückseite, während das Brustbild der Hauptseite noch im Profil ist. Mit dem fünften Jahrhundert wird aber diese Darstellungsweise auch bei den Brustbildern beliebt. Schon an Münzen des Honorius findet sie sich, dann häufiger bei Theodosius II. (408—450), in sehr auffallender und geschmackloser Weise bei der Gemahlin Valentinian's III., der Eudoxia Licinia (437). Von Leo I. (457) und besonders von Zeno an (474—491) wird die Darstellung des Kaisers in der Vorderansicht in voller Rüstung mit dem Speere auf der Schulter die vorherrschende[1]). Ein kräftiges Gepräge war dabei nicht zu erlangen, man musste sich mit geringem Relief begnügen und erlaubte sich bald, besonders bei Münzen von geringerem Werthe, völlig flache Arbeit, ja endlich fast nur eine Umrisszeichnung. Justinian's Kunstliebe brachte darin keine Veränderung hervor, vielmehr wurde gerade unter seiner Regierung, und zwar vom zwölften Jahre derselben an, die Darstellung in der Vorderansicht so ausschliesslich angewendet, dass man vermuthet hat, dass dabei eine ausdrückliche von ihm erlassene Vorschrift zum Grunde gelegen habe[2]). Dies ist nun zwar nicht erwiesen, aber es ist richtig, dass dieser Typus von jetzt an durchgängig herrschte, und dass sich auch sonst das Gepräge der Münzen unter Justinian keinesweges besserte. Ohne Zweifel haben dabei äussere Ursachen mitgewirkt, vielleicht die Eilfertigkeit, mit der bei der gewöhnlich gewordenen Geldnoth das Geschäft des Prägens betrieben wurde, und gewiss auch die ceremoniöse Rücksicht, welche auch bei den Consulardiptychen die Vorderansicht bedingte. Man konnte sich vornehme Personen nicht mehr in freier Handlung und Bewegung, sondern nur in feierlicher Repräsentation vorstellen, man hielt nur eine solche ihrer Würde entsprechend. Allein dass diese äusseren Ursachen so wirkten, dass man die verhältnissmässig geringe Ausgabe für schönere Münzstempel neben so vielen, grossen Kosten des Glanzes scheute, dass man dem Ceremoniell selbst die dringendsten Anforderungen des Schönheitsgefühles opferte, ist ein unwiderleglicher Beweis, dass das Kunstgefühl, und namentlich der

Fig. 57.



Goldmünze des Kaisers Zeno.

[1]) S. d. Beispiele bei Henry Cohen, Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain Vol. VI. pl. 7, 17 und 18, und bei Sabatier, Descr. des monnaies byzantines 1862. Die beigefügte Zeichnung ist nach einer noch unedirten Goldmünze im Museum zu Wiesbaden genommen.

[2]) Vgl. de Saulcy, Essai de classification des suites monétaires byzantines. Metz 1836. pag. 13, und Sabatier a. a. O. p. 409.

feine plastische Takt, den die griechisch-römische Welt so viele Jahrhunderte hindurch bewahrt hatte, abgestorben war.

Zweite Epoche.

Bis zur Mitte des elften Jahrhunderts.

Schon sehr frühe bemerkt man auch in religiöser Beziehung eine Verschiedenheit der abendländischen und orientalischen Christen, welche immer stärker hervortrat und endlich zu einer völligen Trennung der Kirchen führte. Eine der Erscheinungen, welche mit dazu beitrugen, diese Spaltung zum Ausbruche zu bringen, steht in enger Beziehung zur Kunstgeschichte, der Streit nämlich, welcher sich im orientalischen Reiche über die Zulässigkeit kirchlicher Bilder erhob, der Bilderstreit.

Nachdem jener erste Widerstand der Kirchenväter gegen die bildliche Darstellung der Heiligen überwunden war und das schon erwähnte Concil vom Jahr 692 sie sogar kirchlich sanctionirt hatte, trat plötzlich wieder eine Reaction ein. Es ist nicht zu bezweifeln, dass die Verehrung der Bilder sehr oft in eine abergläubische Anbetung überging, und es ist begreiflich, dass dies im Morgenlande, bei einer wissenschaftlichen Ausbildung des Geistes und einer abstract theologischen Richtung der Kirche mehr auffiel, als im Abendlande. Es ist auch nicht unwahrscheinlich, dass die Berührung mit den Anhängern des Islam, von welchen die Christen mit dem ihnen selbst verhassten Namen der Götzendiener belegt wurden, diese zu ernsteren Betrachtungen darüber veranlasste, ob dieser Vorwurf ganz ungerecht sei. Leo der Isaurier, ein Soldat, der sich aus dem niedrigsten Stande auf den byzantinischen Thron hinaufgeschwungen hatte, gebürtig aus einer Gegend, wo die Denkungsweise der Muhammedaner leicht Einfluss haben konnte, begann daher durch eine Verordnung (726) den Bilderdienst zu beschränken. Sein Sohn und mehrere seiner mittelbaren Nachfolger gingen noch weiter; die Verehrung der Bilder wurde für gotteslästerlich und ketzerisch erklärt, und die Anhänger dieser vom Throne herab begünstigten Meinung zogen in bewaffneten Schaaren umher, um die Bilder in und ausserhalb der Kirchen zu zertrümmern. Unter den Geistlichen erhielt diese Ansicht vielfache Billigung, während andere, besonders die Mönche, der Bilderstürmerei aufs Heftigste widersprachen. Mit ihnen war die Mehrzahl des Volks den Bildern günstig, während im Heere die allgemeine Stimme sich dagegen erklärte. Selbst die Mitglieder des kaiserlichen Hauses waren oft getheilt. Es kam zu widersprechenden Beschlüssen, zu blutigen Kämpfen, zu grausamen Verfolgungen der Mönche und anderer Bilderfreunde, zur wiederholten Aufrichtung und Zerstörung der Bilder, bis

endlich nach mehr als hundertjährigem Streite (842) die Bilderverehrung aufs Neue und bleibend anerkannt wurde.

Den Einfluss dieser Streitigkeiten darf man sich nicht allzugross vorstellen. Die Bilderstürmer selbst gingen keineswegs so weit wie die Muhammedaner, dass sie jede Abbildung eines Lebendigen missbilligten. Sie liessen sich und die ihrigen in Bildnissen darstellen, sie schmückten ihre Paläste mit Malereien von Jagden oder von ländlichen Scenen und Thierstücken [1]. Ja selbst in den Kirchen liessen sie, sei es um den Augen des Volkes einen Ersatz für den farbenreichen Eindruck der Heiligenbilder zu gewähren, sei es um diese um so gründlicher zu bedecken, ähnliche decorative Malereien anbringen. Es wurde dies ein neuer Gegenstand der Vorwürfe, welche die Bilderfreunde ihnen machten. Von dem Kaiser Constantin Copronymus (741—775), einem der heftigsten Gegner der Heiligenbilder, erzählt ein Vertheidiger derselben mit leidenschaftlicher Entrüstung, dass er in der Kirche der Gottesgebärerin in den Blachernen statt der Geschichte Christi, die dort gemalt gewesen, Malereien von Bäumen und Vögeln, von Kranichen, Raben, Pfauen ausführen lassen, die Kirche dadurch entstellt, sie zu einem Obstgarten und Vogelbehälter gemacht habe [2]. Dem bilderfeindlichen Patriarchen wirft derselbe Eiferer vor, dass er die Bilder Christi und der Maria verbrennen oder überweissen lasse, während er die Malereien von Bäumen oder Vögeln, von Theatern und Rennbahnen ehrfurchtsvoll erhalte [3]. Auch von dem Kaiser Theophilus (829—842) wird behauptet, dass er bei Vertilgung der „göttlichen Gestalten“ Wild und Vögel an deren Stelle habe malen lassen [4]. Es war nur der kirchliche Gebrauch, wider den man eiferte, die Kunst selbst lag ausserhalb des Streites und litt nicht unmittelbar dadurch. Auch die Anwendung der Kunst auf religiöse Gegenstände blieb nie ganz aus; beständig gab es Maler, welche im Stillen die Gläubigen mit Bildern versorgten [5]. Daher finden wir denn auch in den Malereien, welche bald nach der Beilegung des Bilderstreites gefertigt sind, noch dieselbe Tüchtigkeit, dieselben Traditionen, dieselben Motive unverändert vor.

---

[1] Theophilus und sein Sohn Michael liessen den Palast Margarita mit Thierstücken, den Saal Kamilas mit musivischen Figuren, welche Früchte pflücken, die Waffenkammer (Eros) mit kriegerischen Malereien ausschmücken. Theophan. contin. lib. III. c. 43. Bildnisse sind erwähnt (c. 18).

[2] So der Diakon Stephanus, in der Lebensgeschichte des von Constantin hingerichteten Märtyrers Stephanus; Analecta graeca a Monachis congregationis S. Mauri edita. Paris 1688. p. 454.

[3] Stephan l. c. p. 445.

[4] Der Continuator des Theophanes ed. Bonn. lib. III. cap. 10. p. 99.

[5] Der Maler Lazarus malte sogar im Kerker (Theophan. contin. lib. III. c. 13), vgl. Neander K. G. III. 442.

Wohl aber hatten diese Streitigkeiten einen mittelbaren und allmäligen Einfluss auf die Kunst. Die Lust an glänzenden Farbenspielen, die schon in Rom durch den Luxus der Kaiserzeit genährt, dann in Byzanz durch den Einfluss altorientalischer Sitte noch gesteigert war, hatte bisher in der Strenge kirchlicher Kunst eine Grenze gehabt; sie war auf die Verwendung buntfarbiger Marmorarten und allenfalls auf bedeutungslose Pflanzenornamente beschränkt gewesen. Durch den Bilderstreit fiel dies fort, während gleichzeitig durch die Berührung mit arabischer Kunst, die namentlich unter Theophilus stattfand, jene alte Neigung eine neue Steigerung erhielt. Es ist daher begreiflich, dass jene decorativen Malereien mit buntgefiederten Vögeln, Fruchtbäumen und ähnlichen gleichgültigen Gegenständen, welche die bilderfeindlichen Kaiser auch in die Kirchen eingeführt hatten, neben dem Zorne der Eiferer bei vielen Andern Wohlgefallen erweckten und so sich auch nach Beendigung des Bilderstreites erhielten. Schon die Manuscripte beweisen diesen Hergang, indem sie von nun an häufig solchen arabeskenartigen Schmuck, Blumengewinde, Bäume, Vögel mancher Art auf Goldgrund und in glänzenden Farben theils als Ausstattung von Architekturen, theils als reine Verzierungen enthalten. Auch werden schon bei den Bauten des Basilius Macedo (867—886) ähnliche Thierstücke erwähnt, die er an den Fussböden seines Palastes Kainurgion und seiner neuen Basilika anbringen liess[1]).

Wichtiger aber waren Nachwirkungen anderer Art, welche der Bilderstreit auf die religiöse Kunst ausübte. Sie wurde, das lässt sich nicht verkennen, nach dem Siege der ihr günstigen Meinung mit grossem Eifer und neuer Begeisterung wieder geübt und nahm in der That einen höheren Aufschwung. Aber die frühere Unbefangenheit war verloren; die Worte der Bilderfeinde waren ausgesprochen und fanden noch immer bei Vielen einen Nachhall. Die Besorgniss, Anstoss zu erregen, war daher anfangs noch sehr stark und stellte den Künstler unter die Leitung und Aufsicht des Geistlichen, der die Weihe des Bildes übernahm[2]). Ganz unbedingte Freiheit war ohnehin nicht gewährt. Das Concil zu Nicaea vom J. 787, welches bei der späteren endlichen Beilegung des Zwistes als Norm für die griechische Kirche anerkannt wurde, gestattete zwar die Darstellung von Christus menschlicher Gestalt und also auch die anderer Heiligen, erklärte aber, dass Bilder der Gottheit nicht gemacht würden, weil sie unbegreiflich sei. Diese Unterscheidung musste dann aber immer wieder

---

[1]) Theophan. Contin. V. 89. und Constantin Porphyr. de vita Basilii imp. cod. p. 325.

[2]) Auf dem zweiten Concil zu Nicaea (vom J. 787) wird es zum Schutze der Bilder angeführt, dass sie eigentlich nicht Erfindung des Malers seien, er führe sie nur aus, die Erfindung und Anordnung rühre von den Vätern der Kirche her („non est imaginum structura pictorum inventio, sed ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio).

Zweifel erwecken, ob nicht auch in Christus die Gottheit dargestellt werde. Noch ein Jahrhundert nach der völligen Beendigung des Bilderstreites lesen wir bei einem mönchischen Chronisten, welcher der eifrigste und selbst wüthendste Vertheidiger der Bilder ist, wie er aufs Neue ihre Rechtfertigung führen zu müssen glaubt, wie er unterscheidet, dass Christus Gottheit nicht durch sein Bildniss beschränkt werden solle, dass man die Gottheit nicht, sondern nur die menschliche Gestalt darstelle[1]). Daraus ergeben sich denn sehr unklare, sich widersprechende Anforderungen, deren man sich freilich nicht bestimmt bewusst wurde, die aber den Künstler lähmten. Der Künstler sollte nicht das Göttliche, sondern die natürliche Erscheinung Christi und der Heiligen darstellen, er durfte sich nicht seiner Phantasie, seiner idealen Empfindung überlassen. Und doch sollten die Gestalten Gegenstände der Verehrung sein, sich dem Gläubigen in unnahbarer Würde darstellen. Er war der Theorie nach auf die gemeine Wirklichkeit, auf die Knechtsgestalt Christi und der Heiligen angewiesen, und doch fehlte ihm das lebendige Urbild, war ihm die Möglichkeit, dasselbe durch freie Studien aus der Natur zu ergänzen, versagt, da dies nur mit Hülfe seiner idealen Anschauung geschehen konnte. Er war daher ausschliesslich auf die historische Tradition, auf den Typus angewiesen, der bei weiterer Ueberlieferung natürlich immer starrer, immer beschränkter werden musste. Zu den Hemmungen, denen die byzantinische Kunst von ihrem Anfange an unterlag, war eine neue, stärkere hinzugetreten.

Eine andere wichtige Folge der Bilderstreitigkeiten war es, dass sich nunmehr in der griechischen Kirche der Grundsatz feststellte, nur die Flächendarstellung, nicht die Sculptur, namentlich nicht freistehende Statuen für heilige Gestalten und kirchlichen Gebrauch zuzulassen. Schon in frühester Zeit waren bei den Christen Statuen weniger gebräuchlich als Malereien; indessen war dies nur eine Sache der Vorliebe, nicht fester Satzung gewesen. Wir können verfolgen, wie diese Vorliebe sich immer mehr ausbildete. Die älteren Kirchenväter, indem sie sich gegen alle Bilder erklären, unterscheiden nicht zwischen Statuen und Malereien; Tertullian (de idol. c. 3) verbietet vielmehr ausdrücklich alles Bildniss, sei es Wachs oder Erz oder flaches Gemälde. Da wo sie die Heiden angreifen, haben sie zwar meistens Statuen als die im heidnischen Cultus vorherrschende Gattung vor Augen, und da wo sie gegen christliche Bilderverehrer eifern, reden sie mehr von Gemälden, welche also bei diesen beliebter und mithin gefährlicher gewesen sein müssen[2]). Aber sie sprachen

[1]) Georg. Monachus, de Leone Armenio ed. Bonn. pag. 780 ff.

[2]) August. de mor. eccl. lib. I. cap. 34: Es gebe Unwissende, welche sepulcra et picturas anbeteten; so auch c. 75. picturarum adoratores.

sich nicht strenger gegen die plastische Kunst als gegen Malereien aus. Eusebius sagt in der schon angeführten Stelle, dass Christus, so wie Petrus und Paulus geformt und auf Tafeln gemalt würden; er tadelt dies, als eine Aeusserung heidnischer Dankbarkeit, aber ohne zu unterscheiden. Er erwähnt auch einer Statue des guten Hirten, welche auf dem Markte zu Constantinopel stand. Sogar das schon erwähnte Concil vom Jahre 692, welches Christi wirkliche Gestalt der symbolischen des Lammes vorzuziehen gebietet, spricht noch ausdrücklich vom „Aufstellen und Malen“ dieser Bilder und gestattet also beiderlei Technik[1]. Das Concil vom Jahre 754 während der Bilderstreitigkeiten verdammt auch beide, Malerei und Bildhauerei, als heidnische Künste; allein zur Ausführung dieses Verbots befiehlt der Kaiser die Kirchen zu überkalken, und es scheinen daher nur Malereien im Gebrauch gewesen zu sein. Das Concil vom Jahre 787 endlich, welches der Bilderverehrung günstig ist, gestattet ausdrücklich nur Gemälde und erhabene Arbeit, und der gleichzeitige Patriarch Germanus verwahrt sich bei der Vertheidigung der Bilder ausdrücklich dagegen, dass er keine Statuen meine, weil diese nur bei den Heiden im Gebrauche seien[2]. Seitdem hat die griechische Kirche es als eine feste Regel angesehen, dass Statuen nicht zuzulassen. Es war gewissermaassen ein Vergleich der Parteien des Bilderstreites, dass die eine Kunst anerkannt, die andere aufgegeben wurde; die Bilderfreunde machten das Vorurtheil, welches ihnen entgegenstand, dadurch unschädlich, dass sie es ausschliesslich auf die Plastik hinleiteten und so den ungehinderten Gebrauch der Gemälde erlangten.

Man wird bei diesem ganzen Hergange auf die eigentlich religiösen Motive nicht allzu grosses Gewicht legen dürfen. Hätten die Gemeinden ein Bedürfniss nach plastischen Werken gehabt, so würde die Kirche, wie es bei der Zulassung der Bilder im Allgemeinen geschah, auch hier nachgegeben haben. Es lagen also innere, künstlerische Ursachen zum Grunde. Zum Theil wirkte schon die veränderte geistige Richtung zu Gunsten der Malerei; wir sahen schon an den Sculpturen der Sarkophage, dass die christlichen Gegenstände und Anschauungen sich mit dem Princip des

---

[1]) Vielleicht liegt dies nur in der Redaction, während man hauptsächlich an Bilder dachte. Conc. quinisextum can. 82: ut ergo quod perfectum est vel colorum expressionibus omnium oculis subjiciatur . . . Christi Dei nostri humana forma characterem etiam imaginibus deinceps pro veteri agno erigi ac depingi jubeamus. Basnage hist. de l'égl. tom. II. p. 1178 ff. Die Kaiser Michael und Theophilus in ihren Sendschreiben an Ludwig den Einfältigen sprechen zwar davon, dass es bei den Griechen Leute gäbe, welche die Eucharistie in die Hände der Bilder legten und sie von da nähmen. Indessen darf man dies wohl nicht nothwendig (mit Basnage) auf Statuen beziehen, da dem Aberglauben auch ein blosses Berühren des Gemäldes genügte.

[2]) Basnage a. a. O. p. 1364.

Reliefs nicht vertrugen, sondern eine perspectivische, nach der Mitte zu gerichtete Anordnung forderten. Noch weniger war ihnen die Statue oder die statuarische Gruppe entsprechend. Allein auch dies wäre an sich nicht ausreichend gewesen, der tiefste entscheidende Grund lag vielmehr darin, dass die Plastik bereits vor der Anerkennung des Christenthums sich im weit vorgeschrittenen Verfalle befand. Man braucht nur die bacchischen Darstellungen am Gewölbe von S. Costanza mit den ähnlichen Scenen an ihrem im Vatican befindlichen Sarkophage zu vergleichen, um den Grund zu erkennen, weshalb die Malerei den Vorzug erhalten musste. Die Neigung folgt bei Völkern wie bei Individuen der Begabung, und diese reichte schon bei der Gründung von Constantinopel nur noch für die Flächendarstellung aus, aber nicht mehr für plastische Production. Diese setzt eine Zeit voraus, deren Schönheitsgefühl noch nicht völlig gesättigt ist, welche daher den Trieb und die Energie besitzt, das Schöne durch unmittelbaren Verkehr mit der Natur zu Tage zu fördern, es sich in voller Körperlichkeit zu vergegenwärtigen. Einem gealterten Geschlechte, welches das Ideal schon in den Schöpfungen früherer Generationen zu besitzen glaubt, ist dies eine vergebliche Arbeit, welche mit Unlust und Gleichgültigkeit betrieben wird. Ihr genügt die Erinnerung an das bereits vorhandene Ideal, für welche die Flächendarstellung ausreicht und die Sculptur nur als ein überflüssiger Luxus erscheint. So stand es schon in Rom noch ehe das Christenthum mit seiner geoffenbarten Wahrheit und seiner symbolischen Richtung dazu beitrug, die Gemüther gegen die sinnliche Naturwahrheit der plastischen Erscheinung gleichgültig zu machen. Dazu kam dann aber auf byzantinischem Boden das orientalische Element. Die plastische Energie hängt zusammen mit dem Geiste der Freiheit, mit der sittlichen Energie, welche sich in der Ausbildung selbstständiger Individuen äussert; der Geist des Orients wirkte nivellirend, und dies in Byzanz um so mehr, weil zu dem politischen und religiösen Despotismus auch noch die gealterte Bildung und die Schärfe negativer Kritik hinzukam, welche die ohnehin schwache Productionskraft völlig lähmte. Die Plastik konnte auf diesem Boden nicht gedeihen. Es half nichts, dass Constantin in seiner neuen Residenz die edelsten Werke griechischer Vorzeit sammelte, nichts dass Justinians Prachtliebe und Ehrgeiz allen Künsten einen mächtigen Antrieb gab. Während seine Reiterstatue von der hohen Säule herab, auf der sie stand, der Menge imponirte und eine sagenhafte Berühmtheit erlangte, schritt jener Verfall des plastischen Sinnes unaufhaltsam vorwärts; das Auge liess sich, wie die Münzen beweisen, schon unter seiner Regierung die gröbsten Verletzungen desselben gefallen. Die Bilderfreunde, indem sie die Plastik aufgaben, verzichteten daher eigentlich nur auf etwas, das schon nicht mehr bestand. Aber dennoch war dieser Ver-

zicht nicht wirkungslos, er war eine Bestärkung der herrschenden Neigung, eine Rechtfertigung der plastischen Trägheit. Der Gebrauch ging sehr viel weiter als die Vorschrift. Das Relief war durch jenes Verbot auch für heilige Gegenstände nicht betroffen; dennoch wurde es nur in kleinen Dimensionen geübt, ja sogar, wie wir unten näher sehen werden, selbst bei einer Technik, die dazu aufforderte, vermieden. Weltliche Gegenstände wurden noch weniger davon berührt, aber auch bei ihnen kam die Plastik allmälig ausser Uebung. Constantin VI. († 797) liess sich selbst und seiner Mutter Irene auf öffentlichen Plätzen Statuen errichten, dies sind aber auch die letzten, von denen wir hören[1]). Constantin Porphyrogenetus (912—959) schmückte zwar den Palast Bukoleon mit Statuen, aber mit solchen, die er, wie sein Geschichtschreiber ausdrücklich hinzufügt, aus verschiedenen Orten herbeigeholt, also mit älteren[2]). Ja es scheint, als ob selbst der Begriff höherer Plastik verloren war, denn derselbe gelehrte und kunstfreundliche Kaiser benennt bei der Beschreibung der Bauten seines Ahnherrn, des Kaisers Basilius, die Verfertiger von gewissen Thierfiguren an den Brunnen nicht mehr mit dem griechischen Worte des Bildners, sondern als Steinhauer (λιϑοξοοὶ) mit einem Worte, welches früher nur auf untergeordnete Arbeiter angewendet war[3]).

So war denn die Malerei mit ihren Nebenzweigen die bevorzugte, ja die allein geltende Kunst. Allein dieser Vorzug ist ein zweideutiger; keine Kunst kann ohne Nachtheil allein bestehen, und besonders diese zartere Kunst bedarf ihrer kräftigeren Schwester, um sich den Sinn für die Zeichnung und für volle Form zu erhalten. Von ihr getrennt musste sie immer mehr in das Flache und Trockene versinken. Indessen trat dieser Verfall noch nicht sogleich ein, der Bilderstreit, der ihr auf den ersten Blick verderblich schien, wurde ihr günstig. Der Eifer, mit dem sich nach der Beseitigung dieses Hindernisses sowohl die Frommen als die künstlerisch Gesinnten der so lange verpönten Neigung hingaben, das Gefühl der Ruhe, die Wiederbelebung der antiken Typen erzeugten eine Begeisterung, die sich weiter mittheilte, und die überdies durch eine neue Dynastie, die jetzt den Thron bestieg, wesentlich befördert wurde. Basilius I., der Gründer der macedonischen Dynastie, (866—886) siegreich, kluger Verwalter der öffentlichen Schätze und dabei prachtliebend, schmückte die Hauptstadt und die Provinzen mit Kunstwerken; sein Sohn Leo der Weise (886—911) folgte diesem Beispiel; sein Enkel Constantin Porphyrogenetus († 959), der freilich, obgleich schon als Kind auf den Thron

---

[1]) Unger a. a. O. Bd. 85, S. 15.
[2]) Theophan. Cont. lib. VI. cap. 15.
[3]) Labarte a. a. O. I. p. 55.

gelangt, erst spät zur Ausübung der Macht kam, war sogar nicht bloss ein Gelehrter, sondern auch künstlerisch gebildet, so dass er die Künstler bei der Ausführung der Arbeiten leitete, und sich nicht bloss in der Malerei, sondern auch in Mosaiken und Goldarbeiten selbst versuchte[1]).

Unter diesen günstigen Umständen fehlte es der Kunst auch nicht an grossen, namentlich musivischen Aufgaben. Sogleich nach dem Bilderstreite liess die Kaiserin Irene in der Chalke, an der Stelle, wo eine von Constantin dem Grossen gestiftete Christusstatue zerstört war, deren Wiederaufrichtung die jetzige Regel ihr nicht gestattete, ein grosses Mosaikbild des Heilandes herstellen. Vor Allem bedeutend waren dann aber die Mosaiken, welche der Kaiser Basilius in seinen Prachtbauten ausführen liess, und von denen wir mehrere Beschreibungen, namentlich auch eine von der Hand seines Enkels und Nachfolgers, des obengenannten Constantin Porphyrogenetus, besitzen. In einem grossen Saale des Palastes Kainurgion sah man an der Wand den siegreichen Kaiser thronend in der Mitte seiner Generale, die ihm die eroberten Städte darbrachten, an dem Gewölbe ausserdem die „herkulischen" Waffenthaten des Kaisers, also wahrscheinlich Bilder der Schlachten, an denen er selbst Theil genommen. Bemerkenswerth ist, dass in diesem Saale auch die Säulen mit Mosaiken von Weinlaub und Thieren ausgestattet waren. Ein anderer Raum enthielt auf Goldgrund die Bilder des kaiserlichen Ehepaares und ihrer Kinder[2]). Noch glänzender scheint die musivische Ausstattung der vom Kaiser gestifteten Basilika, der sogenannten Nea, gewesen zu sein. Die Beschreiber überbieten sich in der Schilderung des Glanzes der darin verschwendeten edlen Metalle und Steine. In der Hauptkuppel oben Christus, den der Künstler, wie es in der Schilderung heisst, mit so grosser Begeisterung dargestellt hatte, dass man in seinen Blicken seine, die ganze Welt umfassende Sorgfalt und Liebe lesen konnte. Unter ihm die Schaaren der Engel. Dann in der Apsis Maria mit fürbittend ausgebreiteten Armen, endlich an den übrigen Räumen die Gestalten der Apostel, Propheten, Patriarchen und Märtyrer[3]). Von dieser Pracht ist nichts, wohl aber sind an dem westlichen grossen Bogen der Sophienkirche noch Ueberreste von Mosaiken erhalten (jetzt indessen wieder von der Tünche bedeckt), welche nach der Angabe Constantins ebenfalls von Basilius herrühren. Es sind die freilich theilweise beschädigten Gestalten der Maria, des Petrus und des Paulus, alle nach den zuverlässigen Abbildungen, die wir besitzen[4]), noch recht bedeutend. An dem Körper

[1]) Script. post Theoph. lib. VI. ed. Bonn. p. 449, 450.

[2]) Const. Porphyr. de Basil. Maced. Script. post. Theoph. ed. Bonn. p. 332. — Labarte, Palais impérial p. 77.

[3]) Const. Porphyr. a. a. O. p. 325. und Photii Novae Basilicae descr. eod. p. 197.

[4]) Salzenberg tab. 32. und S. 102, 103.

des Paulus, dessen Kopf zerstört, bemerken wir eine freie, edle Bewegung und vortreffliche noch wohl verstandene Behandlung des Gewandes; der Kopf des Petrus, dem wieder der Körper fehlt, trägt kräftige, sogar recht individuell behandelte Züge. Dem Brustbilde der Maria, welche in voller Vorderansicht mit dem Kinde in gleicher Haltung vor der Mitte ihrer Brust von der Höhe des Bogens herabsieht, ist eine gewisse strenge



Fig. 58. Mosaik aus der Sophienkirche.

Schönheit nicht abzusprechen; die Züge sind regelmässig und würdig gebildet, die Augen gross, die Nase gerade, über dem langen Kinn ein fein gezeichneter Mund, dessen Ausdruck einigermaassen an den der Juno erinnert. Aber die streng symmetrische, steife Haltung und der dünne nach oben zu abnehmende Hals sind doch schon unverkennbare Zeichen der beginnenden Erstarrung, deren man sich besonders dann bewusst wird, wenn man dies Medaillon mit dem edlen Bilde der Jungfrau auf dem Justinianeischen Bilde in der Vorhalle, von dem wir früher gesprochen haben (Fig. 52), vergleicht. Ausser diesen Ueberresten besitzen wir nur noch ein grosses musivisches Bild, das muthmaasslich dieser Epoche angehört, die Himmelfahrt Christi in der Kuppel der Kirche St. Sophia zu Thessalonich [1]. Die Gestalt des Heilandes ist zerstört; sie war in einem kreisrunden Medaillon von zwei Engeln getragen. Dagegen sind die kolossalen Figuren der Maria und der Apostel noch erhalten, alle auf Goldgrund und durch typische Bäume getrennt, also nicht in naturgemässer Gruppe; die Apostel in antiker, aber nicht mehr, wie es früher herkömmlich war, weisser, sondern farbiger

---

[1]) Texier und Popplewell Pullan, Architecture byzantine, Taf. 40 ff.

Tracht, mit schwerfälligem Faltenwurf, zeigen wenigstens noch ein Bestreben nach Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und der Haltung; die schwebenden Engel neben der Jungfrau erinnern sehr an antike Victorien. Aber die Jungfrau selbst erscheint auch hier ganz in der Vorderansicht und mit typischer Steifheit, und das Nackte ist an allen Figuren roh gezeichnet.

Andere grössere Werke malerischer Technik besitzen wir nicht, und die ziemlich zahlreich auf uns gekommenen byzantinischen Tafelbilder haben keine chronologische Beglaubigung und scheinen sämmtlich einer späteren Zeit anzugehören. Weitaus die wichtigste Quelle für jene Epoche bilden dagegen die Miniaturen der Manuscripte. Da wir hier zum ersten Male dieser Kunstwerke gedenken, welche uns fortan in der Geschichte des Mittelalters vielfach beschäftigen werden, so sind einige Bemerkungen über die Entstehung dieser Gattung hier an ihrer Stelle. Der Gebrauch, die Abschriften der Bücher mit Malereien zu verzieren, war in der bessern Zeit der griechischen und römischen Kunst gewiss noch nicht vorherrschend. Die Art wie Plinius über die Bildnisse spricht, welche Varro einem biographischen Werke beigegeben hatte[1]), lässt auf die Seltenheit solcher Ausstattungen schliessen; nur bei mathematischen oder ähnlichen wissenschaftlichen Schriften wird man wohl frühe anspruchslose Zeichnungen zur Erklärung hinzugefügt haben[2]). In der letzten Zeit des Kaiserthums wurden solche Illustrationen mehr beliebt. In der That waren schon jetzt die alten Schriftsteller schwer verständlich; Tracht, Sitten, Religion hatten sich verändert, und manches, das sich früher aus dem Leben leicht erklärte, bedurfte des Commentars. Daher beginnt denn auch die chronologische Reihe unserer Miniaturen mit einem Homer und einem Virgil, beide im vierten oder fünften Jahrhundert und vielleicht nach älteren Vorbildern gearbeitet[3]). Auch bei den heiligen Schriften der Christen kam es darauf an, sich eine Vergangenheit, und zwar eine hochwichtige, oder auch schwer verständliche Vorstellungen, wie die der Apokalypse, zugänglich zu machen. Es fand daher hier dasselbe Bedürfniss statt. Auch besitzen wir wirklich ein, den obengenannten Abschriften der berühmten heidnischen Dichter etwa gleichzeitiges griechisches Manuscript der Genesis mit Miniaturen, und von da an läuft die Reihe solcher christlichen Arbeiten ununterbrochen

---

[1]) Plin. hist. nat. lib. 35. §. 2. Bekanntlich hat man aus der Fassung dieser Stelle (gewiss mit Unrecht) schliessen wollen, dass schon so frühe eine dem Kupferstiche ähnliche Vervielfältigung von Zeichnungen versucht worden sei.

[2]) Plinius a. a. O. lib. 25. §. 4. nennt einige Aerzte, welche ihre Werke mit Abbildungen von Pflanzen ausgestattet hatten.

[3]) Iliadis fragmenta antiquissima cum picturis ed. Angelo Mai, nach dem Originale in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand. Der Virgil befindet sich in der Vaticana, Abbildungen bei Agincourt, Peint. tab. 20—25.

fort. Der Kunstwerth dieser Malereien ist natürlich, bei ihrer leichteren Ausführbarkeit und der grösseren Willkür, welcher man sich dabei überlassen konnte, sehr verschieden; ihre historische Wichtigkeit aber, besonders für die Jahrhunderte, aus welchen beglaubigte Beispiele anderer Kunstübung fehlen oder selten sind, sehr gross, weil ihre Entstehungszeit durch den Inhalt oder die Züge der Schrift meistens ziemlich genau festgestellt werden kann und sie über Styl, Auffassung und malerische Technik dieser Zeit zuverlässige Auskunft geben[1]).

Es wird nöthig sein, die bedeutendsten der auf uns gekommenen Miniaturwerke mit Einschluss der frühesten, schon der ersten Periode angehörigen, näher zu betrachten, um so den Entwickelungsgang dieses Kunstzweiges kennen zu lernen und den Maassstab zur Würdigung der späteren Leistungen zu gewinnen. Die Reihe eröffnen jene schon erwähnten Illustrationen der beiden berühmtesten antiken Dichter. Sie zeigen deutlich, dass der Zweck der Erläuterung überwiegend und ohne Anspruch auf eigne Kunstleistung ins Auge gefasst war; die Bewegungen, die Gewandung sind noch völlig antik, Farben und Modellirung einfach und den alten Wandgemälden ähnlich, aber die Zeichnung der Gestalten ist schon sehr unvollkommen, die Compositionen sind ohne innere Einheit und oft verwirrt. Von grösserem künstlerischen Werthe ist ein Fragment der Genesis, das in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien bewahrt wird. Es sind nur vier und zwanzig Blätter, die aber von höchster Pracht zeugen; der Text, ein Auszug aus dem ersten Buche Moses in griechischer Sprache, ist mit goldenen oder silbernen Buchstaben auf purpurfarbenem Pergament geschrieben, das auch als Rand die auf jeder Blattseite unter dem Texte befindliche Malerei umgiebt. Ueber den Ursprung des Manuscripts fehlt jede Andeutung; die Tracht, im Wesentlichen noch antik und mit der auf den Katakombenbildern verwandt, die schlichte, naturgemässe Haltung der Gestalten, manche feinere, der antiken Kunst entsprechende Motive, und endlich die Schriftzüge lassen auf eine frühe Zeit, das vierte oder fünfte Jahrhundert, die

---

[1]) Das kostbare Werk des Grafen Bastard, in welchem er Miniaturen aus der daran so reichhaltigen Pariser Bibliothek in den sorgfältigsten Nachbildungen giebt, erstreckt sich nur auf byzantinische und ältere fränkische Miniaturen und ist wegen seines hohen Preises nur äusserst selten anzutreffen. Agincourt Peint. tab. 19 ff. versucht zwar eine Uebersicht des Entwickelungsganges, aber mit unzureichender Kenntniss und mit theils allzukleinen theils auch sonst sehr unvollkommenen Abbildungen. Sehr viel mehr gewährt schon Waagen's Beschreibung der Pariser Miniaturen (K. u. K. W. III. 198 ff.), aber das längst verheissene und vorbereitete Werk dieses gründlichsten Kenners der Miniaturmalerei ist bei seinem jüngst erfolgten Tode kaum noch zu hoffen. Einigen Ersatz giebt dafür das oft citirte wichtige Werk von Labarte (Hist. des arts industriels), besonders in Vol. III. des Textes, mit einer mässigen Zahl aber höchst ausgezeichneter Abbildungen.

prachtvolle Ausstattung und die griechische Sprache auf Byzanz schliessen. Die Köpfe sind einförmig, aber die Bewegungen sprechend, die Körper richtig und naturgemäss gezeichnet. Die Compositionen sind auch hier noch überwiegend erzählend, ohne malerische Einheit, aber nicht ohne einzelne ansprechende und poetische Motive. Bei den einige Male vorkommenden landschaftlichen Hintergründen haben die Berge und noch mehr die Bäume conventionelle Formen, jene als schroffe Felsen, diese pilzartig, eine Behandlungsweise, die ihren Ursprung schon in den römischen Reliefs hat, und sich in späteren Miniaturen wiederholt. Die Farben endlich sind naturwahr und kräftig[1]).

Daran reihet sich ein anderes Manuscript derselben Bibliothek, welches das Werk eines griechischen Arztes Dioskorides über die Pflanzen und ihre Heilkräfte enthält, und dessen Werth dadurch erhöhet wird, dass es bestimmt datirt ist. Es ist nämlich für die Prinzessin Jouliana geschrieben, eine Enkelin Valentinian's III. und Tochter eines freilich machtlosen und schnell vorübergehenden Kaisers, welche im Anfange des sechsten Jahrhunderts (von 505 bis 527) in Constantinopel lebte. Von den gemalten Blättern enthalten viele nur Pflanzen, die verständlich und naturgemäss behandelt sind. Zwei Blätter zeigen Gruppen berühmter alter Aerzte und Naturforscher im lebendig dargestellten Gespräche. Zwei andre sind der, angeblich der menschlichen Gestalt ähnlichen Wurzel der Mandragora gewidmet, die in Gegenwart des Dioskorides gefunden, und demnächst von ihm beschrieben und durch seinen an der Staffelei sitzenden Maler abgebildet wird[2]). Eine weibliche Gestalt, welche durch die Beischrift als die Personification des Findens (*εὕρεσις*) bezeichnet ist, hält beide Male die Pflanze. Vor Allem interessant ist aber das Blatt, welches das Bild der Prinzessin selbst enthält; in dem durch die Verschlingung eines senkrecht und eines übereck gestellten Quadrates innerhalb eines Kreises künstlich gegliederten Raume thront sie, ganz in der Vorderansicht, in golddurchwirktem Mantel und mit dem Diademe geschmückt, während weibliche durch Beischriften bezeichnete allegorische Gestalten und nackte geflügelte Genien sie umgeben und die Nebenfelder des Raumes füllen. Neben ihr stehen die Hochherzigkeit (Megalopsychia) und die Einsicht (Phronesis), an ihrer Seite reicht ihr ein Genius, der als die Begierde nach der (von Gott) begründeten Weisheit (*πόθος τῆς σοφίας κτιστὸν*) bezeichnet ist, ein offenes

---

[1]) Abbildungen schon in dem Werke des Petrus Lambeccius über die Wiener Bibliothek (2. Ausg. 1766), dann bei Agincourt Peint. Taf. 19, beide sehr unzureichend. Einzelne vortreffliche bei Dibdin, Bibliogr. Tour. III. p. 157. und bei Labarte tab. 77. Sorgfältige Beschreibungen daselbst Vol. III. S. 17 ff. und besonders bei Waagen, Kunstdenkmäler in Wien, II. S. 5 ff.

[2]) Eine Durchzeichnung dieses Bildes bei Agincourt a. a. O. tab. 26.

Buch dar, zu ihren Füssen ist eine weibliche Gestalt hingeworfen, der Inschrift zufolge, die Dankbarkeit. Die acht durch die Durchschneidung der Quadrate gebildeten Dreiecke sind dann benutzt, um die acht Buchstaben ihres Namens (Jouliana) anzubringen, während in den acht Kreisausschnitten Gruppen von geflügelten Genien bauend und malend die Künste repräsentiren, welche von der gelehrten Prinzessin begünstigt wurden [1]. Im Ganzen ist auch noch in diesem Codex das antike Element vorherrschend, die Haltung der allegorischen Frauen auf dem zuletzt gedachten Bilde ist grossartig, die Genien sind anmuthig und richtig gezeichnet. Die Ausführung ist der in der Genesis ähnlich, ja selbst noch sorgfältiger. Aber einige Züge verrathen doch schon, dass wir nun auf den eigentlich byzantinischen Boden übergetreten sind. Dahin gehört in technischer Beziehung die wiederholte Anwendung des Goldgrundes, in geistiger die Häufung allegorischer Figuren. Bemerkenswerth ist auf jenem Dedicationsbilde der Unterschied der Gewandung bei der Prinzessin und bei ihren allegorischen Begleiterinnen. Bei diesen ist der Faltenwurf durchaus frei und naturgemäss, bei jener dagegen der Mantel künstlich um den Leib gelegt, stramm angezogen und mit einer Fülle von Goldstreifen bedeckt, welche die Haltung zweifelhaft machen.

Ebenfalls dem sechsten Jahrhundert angehörig sind die noch später zu erwähnenden Miniaturen einer Evangelienhandschrift in syrischer Sprache in der laurentianischen Bibliothek zu Florenz, laut darin befindlicher Inschrift das Werk eines Mönchs Rabula zu Zagba in Mesopotamien im Jahre 586 vollendet. Allein sie bilden kein Glied in dem Entwickelungsgange der byzantinischen Kunst, da sie zwar mit einiger Kenntniss derselben, aber zugleich in einem selbstständigen derben Dilettantismus gearbeitet sind, wie er sich nur in dieser entlegenen Gegend bilden konnte [2]. Einige andere Miniaturen sind zwar später entstanden, aber als Copien vorzüglicher Werke frühbyzantinischer Kunst hier zu erwähnen. So vor Allem die grosse Pergamentrolle in der vaticanischen Bibliothek mit Bildern aus der Geschichte Josua's [3]. Die Schrift der beigefügten Erklärung deutet auf das siebente oder achte Jahrhundert, und die flüchtige und schwach colorirte Zeichnung verräth ebenfalls die spätere Zeit, aber die figurenreichen Compositionen der kriegerischen Scenen, welche den Inhalt der Darstellung ausmachen, sind so lebendig und zugleich so klar geordnet, einzelne Gestalten,

---

[1]) Eine vortreffliche Abbildung dieses Bildes bei Labarte Taf. 78, eine kleine bei Agincourt Taf. 26. Auch hier sind übrigens die oben citirten Werke von Lambeccius, Dibdin, Labarte und Waagen zu vergleichen.

[2]) Agincourt Taf. 27. Labarte Taf. 80 und Vol. III, S. 24.

[3]) Agincourt giebt Taf. 80. eine Uebersicht des Ganzen, Taf. 29, 30. Durchzeichnungen einzelner Theile. Vgl. auch Labarte III, S. 27. und Unger a. a. O. S. 442.

die Feldherren, die Personificationen der Flussgötter und besonders der Städte, so würdig und so sehr im Geiste der antiken Kunst concipirt, die Rüstungen und Trachten so frei von byzantinischen Eigenthümlichkeiten, dass man nothwendig ein frühes, etwa dem vierten Jahrhundert angehöriges Vorbild annehmen muss, welches dann durch seine Schönheit beweist, wie eng sich in manchen Fällen die neue Gattung der Miniaturmalerei an die bessere ältere Kunst anschloss. Zu erwähnen sind endlich noch die beiden Exemplare der christlichen Topographie des Kosmas, das eine in der vaticanischen, das andere in der laurentianischen Bibliothek, beide aus dem zehnten Jahrhundert und mit übereinstimmenden Miniaturen, welche sich als Copien eines gemeinschaftlichen Originals ergeben. Der Verfasser starb unter Justinian; selbst das Original unserer Copien kann daher nicht früher, sondern wird eher später entstanden sein. Auch hier aber kommen neben steifen Gestalten und bizarren Anordnungen noch lebensvolle, ganz im antiken Geiste componirte Scenen vor[1]).

Es ist auffallend, dass so wenige aus der Zeit vor dem Bilderstreite herstammende Miniaturen erhalten sind, besonders wenn man sie mit der verhältnissmässig grossen Zahl der späteren vergleicht. Zum Theil mag die Ursache in der Zerstörungssucht der Bilderfeinde liegen; wenigstens wurden sie von ihren Gegnern beschuldigt, dass sie auch Kirchenbücher wegen der darin enthaltenen Bilder in grosser Zahl verbrannt hätten[2]). Viele gingen auch ohne Zweifel bei dem grossen Brande der Bibliothek von Constantinopel im Jahre 730 zu Grunde, welchen man dem Kaiser Leo dem Isaurier zur Last gelegt hat. Aber es scheint auch, dass gerade diese Gattung nach dem Bilderstreite besonders beliebt wurde und einen höheren Aufschwung nahm. Die Künstler waren hier weniger als bei grösseren Darstellungen durch die neu aufgekommenen Satzungen beengt, sie konnten sich freier bewegen, neue Erfindungen wagen, sich ungehindert den Vorbildern antiker Kunst anschliessen. Der Mangel an Naturstudien und plastischem Sinn stand ihnen hier weniger entgegen, sie fühlten sich besser befähigt und sicherer als bei grösseren Dimensionen. Auch an Gönnern fehlte es diesem Kunstzweige nicht; wir besitzen mehrere Codices, welche die Bilder des Basilius Macedo und seiner Nachfolger tragen; Constantin Porphyrogenetus war sogar, wie schon erwähnt, selbst in der Malerei, ohne Zweifel in der Miniatur, geübt. Die gelehrte Richtung, welche vom Hofe ausging, kam naturgemäss auch der Miniaturmalerei zu statten. Ueberhaupt aber wandte sich der Geschmack immer mehr dem Kleinen und Zierlichen zu, und fand so in den Kleinkünsten seine höchste Befriedigung. Die Miniaturen dieser

[1]) Besonders ist die Himmelfahrt des Elias, welche Agincourt Taf. 34 mittheilt, kühn und lebendig. Vgl. auch Labarte Taf. 79 und Vol. III, S. 25.

[2]) Vgl. darüber Neander, K. G. Bd. III, S. 412. Anm.

Zeit, von Basilius Macedo (866—886) bis zum Anfang des elften Jahrhunderts sind daher nicht bloss zahlreich, sondern auch im Ganzen sehr erfreuliche Leistungen. Sie stehen in technischer Geschicklichkeit und in der Anschauungsweise den früheren Arbeiten vor dem Beginne des Bilderstreites noch sehr nahe. Die Zeichnung ist mit dem Pinsel und mit fester Hand angelegt, das Colorit oft von grosser Kraft und Schönheit, meistens natürlich und nicht unharmonisch. Die Farben sind noch pastos aufgetragen, dabei aber nach antiker Weise hell und sehr gebrochen; die Proportionen meist gut, die nackten Theile richtig und nicht ohne Fülle, die Hände nicht selten gut gezeichnet und geschickt bewegt, die Gesichter wohlgebildet mit geraden und, nach antiker Weise, breitrückigen Nasen. Noch immer finden wir ein Verständniss der Formen, welches zwar nicht aus der Natur, sondern durch Kunsttradition erworben, aber doch noch mit der Wirklichkeit in Einklang gehalten ist. Der Ausdruck ist noch ein verständlicher, bei den heiligen Gestalten würdig, bei gesteigerter Empfindung ziemlich lebendig. Die Compositionen sind geschickt geordnet, der Wurf der Gewänder meistens noch in antiker Weise behandelt, die grösseren Flächen licht heraushebend. Es fehlt noch nicht an freien und edeln Motiven; man kann noch die einzelnen Maler nicht bloss in technischer Beziehung, sondern auch nach ihrer Individualität unterscheiden

Auch der Erfindungsgeist ist noch keineswegs erloschen; die zahlreichen historischen Bilder, mit denen man die Schriften erläuterte, sind oft neu und nicht unglücklich componirt. Besonders aber beweisen die Künstler ein grosses Geschick, antike Gestalten und selbst Compositionen ihren Zwecken anzueignen und man muss das Verständniss für die Schönheit der antiken Kunst bewundern, welches sich noch immer darin zeigt. Neben diesen Vorzügen treten dann aber gewisse Schwächen hervor, welche sie von ihren Vorgängern unterscheiden. Der Mangel an Natur und plastischer Anschauung macht sich denn doch oft fühlbar; die Perspective ist fast immer unrichtig, die Gestalten stehen nicht recht fest, es fehlt ihnen bald die volle körperliche Rundung, bald der organische Zusammenhang der Glieder; die grossartigen antiken Motive contrastiren mit der unvollkommenen Ausführung, und alle diese Mängel sind um so auffallender, weil sie nicht durch ein festes, architektonisches Stylprincip getragen und bedingt sind, sondern an Compositionen hervortreten, die naturalistische Ansprüche machen. Dazu kommen denn conventionelle Eigenthümlichkeiten. Während geringere Personen stets eine rothbraune Fleischfarbe zeigen, haben die Heiligen, dann aber auch vornehme Personen und zuweilen alle weiblichen Figuren einen grünlichen Fleischton, mit dem man offenbar die Zartheit geistiger oder höherstehender Wesen andeuten wollte. Bei Porträtfiguren, wo schon das barbarische, steife und überladene Costüm und

die für anständig gehaltene steife Stellung hinderlich war, oder auch bei neuern, byzantinischen Heiligen, finden sich dann sehr bald übertrieben magere Formen, langgezogene Körper und zuletzt auch leblosere Farben. Charakteristisch endlich für diese Epoche ist die stärkere Anwendung des Goldes, welches meistens mit dem Pinsel aufgetragen zu Ornamenten oder zur Erhöhung der Lichter in den Gewänden dient, zuweilen auch als Blattgold die ganze Bildfläche deckt, so dass die Malereien darauf ausgeführt sind, was natürlich ihrer Erhaltung nicht günstig war.

Die beiden bedeutendsten Werke der Miniaturmalerei dieser Epoche befinden sich in der grossen Bibliothek zu Paris. Das eine, Nr. 510, die Predigten des h. Gregor von Nazianz enthaltend und zufolge der vorangeschickten Porträts für den Kaiser Basilius I., also in den Jahren 867 bis 886 ausgeführt, gehört zu den schönsten und reichsten Denkmälern dieser Art, die wir besitzen [1]. Vor jeder Predigt befand sich ursprünglich ein gemaltes Blatt mit auf den Inhalt bezüglichen Darstellungen, und noch sechs und vierzig derselben, die meisten mit mehreren Bildern, einige mit einem das ganze Folioblatt füllenden sind erhalten. Die Maler (denn es ist augenscheinlich, dass Mehrere sich nicht bloss an der Ausführung, sondern auch an der Erfindung betheiligt haben) hatten daher dem Inhalt der Predigten entsprechende Gegenstände der verschiedensten Art zu behandeln, evangelische und alttestamentarische Scenen, bei denen sie unzählige Vorgänger gehabt hatten, dann aber auch neuere Ereignisse, Angriffe der Arianer, Verfolgungen des Kaisers Julian, sogar ein unter Theodosius abgehaltenes Concil, Lebensgeschichten neuerer Heiligen und endlich persönliche Ereignisse Gregor's, zum Beispiel einen Hagelschlag, bei dem er fürbittend und hülfreich aufgetreten war. Sie bedurften daher zahlreicher neuer Erfindungen, und Kraft und Lust dazu fehlten ihnen so wenig, dass auch viele der schon früher behandelten Gegenstände keineswegs nachgeahmt, sondern neu und originell componirt zu sein scheinen. Diese Erfindungen sind meistens geistvoll, lebendig, verständlich, mit einem feinen Gefühl für Würde, in den Köpfen ausdrucksvoll, in der Gewandung überwiegend antik und mit richtigem Verständniss des Faltenwurfs. Die Zeichnung ist im Ganzen correct, selbst die des Nackten, und es ist bemerkenswerth, dass der Maler bei der bekleideten Gestalt des gekreuzigten Christus, wie die zum Theil abgeblätterte Farbe erkennen lässt, den nackten Körper darunter gezeichnet hatte. Die Farbe ist stark aufgetragen und weich vertrieben, aber der grüne Ton in der Carnation vornehmerer Personen giebt den Eindruck des Krank-

[1]) Ausführliche Schilderungen des Codex bei Labarte a. a. O. III, S. 34—46, mit einer vortrefflichen Nachbildung auf Taf. 81. des Albums, und einer Vignette auf S. 9. Andere in Louandre, Arts somptuaires. Genaue Aufzählung aller einzelnen Blätter bei Waagen a. a. O. S. 202—217.

haften. Gebäude sind in spätantiker Form, aber meist in kleiner Dimension und sehr buntfarbig gegeben, die Landschaft ist überwiegend conventionell, in Formen und Farben, die Perspective durchgängig mangelhaft



Fig. 59. Der Prophet Ezechiel. Miniaturbild.

und die an sich löbliche Gewohnheit, die einzelnen Figuren für sich zu zeichnen, um sich ihrer Stellung gewiss zu werden, hat es herbeigeführt, dass manchmal Theile, welche durch danebenstehende Gestalten verdeckt sein müssten, sichtbar geblieben sind. Auch sonst ist die Zeichnung, trotz der edeln Motive, oft unvollkommen, so dass die Bewegungen lahm oder hart und die Glieder schlaff und nicht recht zusammenhängend erscheinen. Aber trotz dieser Mängel ist die Wirkung dieser Malereien noch eine sehr bedeutende; der geistige Verkehr zwischen dem Künstler und Beschauer, den die Kunst bezweckt, die Verständigung über die sittlichen Motive des äusseren Lebens, wird noch in hohem Grade erreicht, wir befinden uns noch auf künstlerischem Boden[1].

Das zweite dieser wichtigen Denkmäler, ein Psalterium mit Commentar (Nr. 139 der griech. Manuscripte der Pariser Bibliothek), ist zwar nicht datirt, stammt aber nach der Beschaffenheit seiner Schrift aus dem zehnten Jahrhundert, muthmasslich aus dem Anfange desselben[2]. Die vierzehn Bilder, welche das Buch enthält, acht aus der Geschichte Davids, sechs mit andern alttestamentarischen Hergängen, zeichnen sich weniger durch feine Ausführungen aus, scheinen auch nicht auf neuen Erfindungen zu beruhen, sind aber merkwürdig, weil sie sich in allen Beziehungen aufs Engste an antike Kunst anschliessen. Die volleren Körperformen, die Bewegungen und geistigen Motive, die Gewandung entsprechen völlig der Antike, und nur die Tracht und Haltung der Könige, die Form ihrer Kronen, die goldnen Heiligenscheine und der, freilich nur bei zwei Bildern angewendete Goldgrund erinnern uns daran, dass wir auf byzantinischem Boden stehen. Auch die Farben sind nicht bloss pastos aufgetragen, sondern auch derber und selbst härter aufgesetzt und wenig vertrieben. Vor Allem ist dann aber das antike Element in den Compositionen vorherrschend; niemals ist der Gebrauch der Personification weiter getrieben wie hier. Nicht bloss die Naturgegenstände, sondern auch die sittlichen Eigenschaften, welche bei den einzelnen Darstellungen zur Sprache kommen, sind beharrlich personificirt. Da singt David bei seiner Heerde in Begleitung der Melodeia, während im Hintergrunde das Waldgebirge

[1] Ich habe mich begnügen müssen, eine einzelne Gestalt aus einem der grösseren Bilder mitzutheilen. Es ist dies die des Propheten Ezechiel, welcher auf dem Todtenfelde (Kap. 37) zu dem Herrn fleht. Der Ausdruck des Kopfes, die edle Haltung und die Gewandung des Körpers, dann aber auch die conventionelle Behandlung der Felsen werden dadurch ersichtlich werden. Vgl. das ganze Bild, auf welchem sich weiter unten noch ein Mal der Prophet mit einem überaus schönen Engel findet, bei Labarte Taf. 81. Die Beschreibung bei Waagen S. 216, Nr. 44.

[2] Waagen a. a. O. S. 217—225. Labarte Taf. 82 und Vol. III, 47 ff. Die Annahme dieses Schriftstellers, dass die Malereien älter und dem späteren Codex einverleibt seien, ist jedenfalls ganz unerwiesen.

von Bethlehem als braune männliche Gestalt mit dem grünen Zweige in der Hand ruhet. Im Kampfe mit dem Löwen treibt ihn die Stärke an, in dem mit Goliath unterstützt ihn die Kraft, während die Prahlerei den Riesen fliehend verlässt. Bei der Salbung des Königs schwebt die Milde, bei seiner Busse die Reue mit betrübtem Antlitz über ihm und in ähnlicher Weise sind alle andern Bilder ausgestattet. Der Prophet Jesaias ist zwischen einer hohen Frauengestalt mit einem grossen, blauen Sternenschleier und einem schönen, leichtbekleideten Knaben, jene mit gesenkter, dieser mit aufrechtgehaltener, hellauflammender Fackel abgebildet [1]. Der Beischrift zufolge bedeuten diese Gestalten die Nacht und Orthros, die Morgendämmerung; um die Worte des Propheten auszudrücken, der in seinem Herzen „des Nachts begehrt zu dem Herrn und am Morgen auf„wacht zu ihm." Es macht einen eigenthümlichen Eindruck, die hagere, abgehärmte Gestalt des Greises mit seinen christlich gefalteten Händen, neben dieser hehren Frauengestalt, in deren Formen noch die Ueberreste junonischer Hoheit zu erkennen sind, und dem heitern, leichtgeschürzten Knaben zu betrachten; aber man muss diese Symbolik noch als eine sehr sprechende anerkennen. In welchem Maasse sich die Maler (denn auch hier erkennen wir verschiedene Hände) älterer Vorbilder bedient und aus welcher Zeit dieselben stammen, ob sie einzelne Figuren aus heidnischen Kunstwerken entlehnt oder die Compositionen schon so vorgefunden, wie sie dieselben etwa nur mit Costümveränderungen geben, lässt sich nicht ersehen, doch ist das Letzte, wenigstens in den meisten Fällen wahrscheinlicher. Denn einige Male verräth sich der Copist, der die Motive nicht vollständig verstanden hat; bei einer verkürzten Gestalt hat er die Schatten, welche die Zeichnung verständlich machen müssten, vergessen, bei einer Tänzerin die leichte Bewegung verzerrt. Aber im Ganzen muss man die Geschicklichkeit der Maler und das Verständniss antiker Motive bewundern, das sich so spät noch erhalten hat [2].

Neben diesen Handschriften ist dann eine im Vatican befindliche des Jesaias aus derselben Zeit zu nennen, weil sie ausser andern weniger bedeutenden Miniaturen eine enthält, welche ganz ebenso wie das so eben beschriebene Blatt im Pariser Psalterium den Propheten Jesaias mit den

---

[1] Die Beschreibung dieses Blattes bei Waagen S. 223 ist dahin zu berichtigen, dass die Beischrift zu der Gestalt des Knaben *Ὄρϑρος*, die Morgendämmerung heisst. Er stellt nicht wie Waagen mit Beziehung auf die ganz ähnliche Darstellung in dem vaticanischen Codex des Jesaias (bei Agincourt T. 46) annimmt, den Morgenstern, dar; vielmehr lautet auch hier die Inschrift *ορϑρος*, so dass kein Grund vorliegt, die Buchstaben *CΦOPOC* zu lesen und als Phosphoros zu ergänzen.

[2] Bemerkenswerth ist, dass David bei der Krönung auf einem Schilde emporgehoben erscheint; eine germanische Sitte, welche die Aufmerksamkeit der Griechen erregt hatte.

Gestalten der Nacht und der Morgendämmerung zeigt[1]) und so den Beweis liefert, dass diese Benutzung älterer Vorbilder für Miniaturen nichts Ungewöhnliches war.

Vergleichen wir diese frühesten Leistungen der Kunst nach dem Bilderstreite mit den demselben vorhergegangenen, so sind manche wesentlichen Neuerungen nicht zu verkennen. Zunächst finden wir, dass sich der Kreis der dargestellten Gegenstände bedeutend erweitert hat. Jene ausschliesslich symbolische Haltung der altchristlichen Kunst war zwar schon längst einer mehr historischen Auffassung gewichen, aber eine gewisse Zurückhaltung war dennoch geblieben. Man glaubte die heiligen Gestalten nur als siegreiche, in erhebenden Momenten darstellen zu dürfen. Das Leiden des Herrn, und, als man sich auch auf dieses einliess, wenigstens die Kreuzigung, wurde strenge vermieden. Zwar kommt dieselbe in dem obenerwähnten syrischen Evangeliarium des Rabula auf der Laurentiana schon um 586 vor, und andere Beispiele lassen sich bald darauf im Abendlande nachweisen. Aber auf dem Boden der byzantinischen Kunst konnte man sich dazu noch nicht entschliessen. Noch in den Mosaiken von S. Apollinare nuovo zu Ravenna ist bei einer ausführlichen Schilderung der Passion die Kreuziguug ausgelassen. Nach dem Bilderstreite ist diese Scheu verschwunden; in dem erwähnten Codex des Gregor von Nazianz aus der Zeit des Basilius Macedo (867—886) kommt auch die Kreuzigung Christi vor und von nun an werden auch auf byzantinischem Boden alle Momente der biblischen Geschichte, ohne Unterschied, häufig gebildet. Bestimmte Aeusserungen oder Andeutungen über die Ursache dieser Veränderung finden wir nicht, es scheint, dass sie sich ganz von selbst und unbemerkt einstellte. Auch bedarf sie kaum einer Erklärung, da es so natürlich ist, dass man alle Momente, deren möglichst genaue Vorstellung dem frommen Gefühle wichtig ist, auch bildlich vergegenwärtigt. Es kam daher nur darauf an, dass die Scheu, die bisher davon zurückgehalten hatte, fortfiel; diese Scheu entsprang aber offenbar aus einer heidnischen Auffassung der Kunst in ihrer Beziehung zur Religion. Ich habe schon früher bemerkt, wie jene erste symbolische Richtung noch ein heidnisches Element enthält. Aber auch die zweite Stufe der christlichen Kunst, auf welcher man die heiligen Gestalten nur wie triumphirend in der Herrlichkeit ihrer mächtigen Erscheinung zu zeigen liebte, hatte eine heidnische Färbung; man wollte den Herrn nicht in verkümmerter Schönheit, nicht im Leiden sehen. Durch die Sinnesweise, welche der Bilderstreit hervorrief, war die Stellung der Kunst eine andere geworden; man wollte Christus nur als Menschen, nicht als Gott darstellen, man war mehr an die Natur, als ge-

[1]) Agincourt Tab. 46.

meine Natur, gewiesen, man durfte daher nicht fürchten, seine Gottheit durch die Darstellung des Leidens zu kränken, sich nicht scheuen, etwas, das menschlichen Augen sichtbar gewesen war, ihnen auch im Bilde vorzuführen.

Dazu kam denn wohl noch ein anderer Grund. Die frommen Bilderfreunde hatten harte Zeiten erlebt, sie waren verfolgt und gemartert worden, wie die ersten Christen unter der Herrschaft der heidnischen Fürsten. Wenn aber diese bei solchen Leiden sich bloss mit der Hoffnung auf die Erlösung und Vergeltung durch ihren Heiland trösteten, so reichte dies nicht mehr aus; die neuen Märtyrer mochten sich daher zu ihrem Troste an das Leiden des Herrn selbst erinnern, sich durch die lebendigste Vorstellung desselben stärken wollen. Ueberhaupt waren die Gemüther härter geworden; es genügte nicht mehr, sie durch den Anblick der Herrlichkeit zu erheben, sie bedurften auch der Erschütterung. Schon das Gefühl, welches die grossartige, aber starre Erhabenheit der musivischen Gestalten einflösste, hatte eine Verwandtschaft mit der Furcht, wenn auch nur als Ehrfurcht. Um es noch zu steigern, die Seele noch tiefer zu bewegen, schien das Grauenhafte und Schauerliche ein geeignetes Mittel. Der Sinn des byzantinischen Volks war durch die lange Gewöhnung an knechtische Demuth, durch das häufige Schauspiel entwürdigender Leibesstrafen schon so abgestumpft, dass er für jene einfache Hoheit nicht mehr empfänglich war und stärkerer Reizmittel bedurfte.

In jenem Codex des neunten Jahrhunderts finden wir diese Richtung noch in ihrem Beginne. Zwar zeigt sich schon hier die Neigung zur Darstellung des Leidens; die Martyrien der zwölf Apostel, die der sieben Söhne der Makkabäer und ihrer Mutter sind schon ausführlich und ohne Schonung dargestellt. Allein der Erlöser am Kreuze hat noch etwas von der Würde der frühern Auffassung; er steht in ruhiger Haltung auf dem Fussbrette, mit geradem Leibe, ausgestreckten Armen, mit dem Purpurgewande bekleidet, während bald darauf jene andere Darstellungsweise aufkam, welche ihn nackt und nur mit dem Schurze bedeckt, mit gesenktem Haupte und dem Ausdrucke des Schmerzes zeigt.

Während man hier auf die härteste Wirklichkeit einging, erhielt sich daneben noch eine Anhänglichkeit an die frühere, symbolische Richtung, ja es scheint sogar als ob sie jetzt, bei dem neuen Aufschwunge der Kunst, absichtlich gepflegt wurde. Das oben erwähnte Psalterium des neunten Jahrhunderts mit seinen zahlreichen, geistvoll aufgefassten allegorischen Gestalten giebt einen Beweis dafür. Die Reaction gegen den vorhergegangenen bilderfeindlichen Spiritualismus wurde von einer gelehrten Vorliebe für das Alterthum unterstützt und gefiel sich in einer Wiederbelebung desselben. Das war freilich vorübergehend; das poetische Element der symbolischen Auffassung musste denn doch neben dem trockenen Realismus, der sich in der

herben Schilderung des Leidens und in der ängstlichen Beobachtung officieller Rücksichten offenbarte, mehr und mehr verkümmern. Aber eine Zahl von Personificationen, theils der Flüsse oder anderer Naturgegenstände, theils der Tugenden und abstracter Begriffe, erhielt sich, wenn auch in typischer Form, noch lange.

Soweit ging überhaupt der Aufschwung der Kunst nach dem Bilderstreite nicht, um sie zur Natur zurückzuführen. Die Neigung zu abstracter Regelmässigkeit und Symmetrie erhielt sich auch jezt noch und verhinderte die freie Auffassung des Lebens. Jenes von Basilius I. in der Sophienkirche gestiftete Marienbild, das wir oben betrachteten (Fig. 58.), mit dem Christkinde auf dem Schoosse in voller Vorderansicht und so dargestellt, dass die Mittellinie in dem Kopfe der Mutter auch die des Kindes bildet, ist ein Beispiel davon, und auch unter den Miniaturen fehlen solche nicht, obgleich die Künstler sich in dieser leichteren Gattung freier bewegten, als in den grösseren Dimensionen der kirchlichen Wandmalereien.

Dazu kamen dann um die Mitte des zehnten Jahrhunderts andre Elemente, die sich vorzugsweise in den Miniaturen äusserten und ebenfalls von der Natur abführten, jene schon oben geschilderte Vorliebe für ein bedeutungsloses Spiel mit buntfarbigen und goldglänzenden Ornamenten, und die Freude an dem rein Technischen, an der Künstlichkeit der Arbeit, namentlich an mikroskopisch kleinen Dimensionen. Man hat diese neue Kunstrichtung dem Einfluss des Constantin Porphyrogenetus zugeschrieben[1]), und es ist sehr glaublich, dass dieser gelehrte Dilettant auf dem Throne, den wir in der Geschichte als einen schwachen Charakter, in seinen Schriften, besonders in seinem Hauptwerke über das höfische Ceremoniell, als einen fleissigen, aber pedantischen Geist kennen lernen, auch in der Kunst eine pedantisch saubere Ausführung und ein harmloses Farbenspiel begünstigt haben wird. Der tiefere innere Grund liegt aber in der geistigen Richtung des byzantinischen Volkes, welche von selbst immer mehr in das abstract Verständige und sinnlich Angenehme und daher in der Kunst zu technischer Künstlichkeit und bedeutungslosem Farbenspiele hinführen musste.

Das früheste Denkmal, welches dies erkennen lässt, ist ein Evangeliarium der Pariser Bibliothek (Nr. 64), der Schrift nach aus dem zehnten Jahrhundert, und mit den Bildnissen zweier Kaiser versehen, deren Namen zwar nicht angegeben sind, die aber wahrscheinlich Constantin Porphyrogenetus nebst seinem Mitregenten und Schwiegervater, Romanus Lacapenus (920—944), darstellen. Eine Annahme, die um so wahrscheinlicher ist, als die in Email ausgeführten Gestalten auf eine unzweifelhaft von demselben

---

[1]) Labarte a. a. O. I, 65. III, 53 ff.

Constantin ausgehenden Kunstwerke, dem später noch zu erwähnenden Siegeskreuze zu Limburg, ganz denselben Styl zeigen. Bemerkenswerth ist in diesem Codex zunächst die unendlich feine und mühsame Ausführung der Figuren, die bei einer Höhe von kaum zwei Zoll so vollständige Details enthalten, dass ihre Betrachtung in der That die Lupe erfordert[1]. Allerdings führte diese Liebhaberei für das Feine und Zierliche denn auch sofort dazu, dass die Körper übermässig schlank gehalten, nnd die Gewänder, statt des freien und vollen Flusses der Linien, eckig gebrochen und mit Falten überladen wurden. Eine ungewöhnliche Pracht zeigt sich dann an der architektonischen Einrahmung der den Evangelien vorausgeschickten Canones des Eusebius. Das auf den Säulen ruhende verhältnissmäsig hohe Mauerwerk ist nämlich mit glänzenden farbenreichen Mustern auf Goldgrund, ähnlich der musivischen Decoration der Gebäude, verziert, während über dieser Mauer dann noch kleine Thierbilder anmuthiger oder humoristischer Art angebracht sind, Pfauen und andere Vögel, die aus Springbrunnen trinken, geflügelte Greife, Elephanten und Kameele, Pferde, Jagdscenen und dergleichen. Alles wiederum höchst sauber und mit lebendigen Bewegungen oder prächtigem Farbenspiel der Thiere.

Diesem Codex verwandt ist ein anderes Evangeliarium der Pariser Bibliothek (Nr. 70), das nach einer darin enthaltenen, glaubhaften, obgleich nicht ganz gleichzeitigen Notiz unter der Regierung des Nicephorus Phokas (um 963) geschrieben ist; die vier Evangelisten, die einzigen darin enthaltenen Figurenbilder, sind trotz ihrer kleinen Dimension sehr ausdrucksvoll und geben die Erscheinung ernster Gelehrten, die nachdenkend oder lesend stehen oder langsam wandeln, in sehr anziehender Weise[2]. Weiter entwickelt sehen wir dann diese Richtung in einer andern Handschrift derselben Bibliothek, die Predigten des Gregor von Nazianz und andere theologische Schriften enthaltend (Nr. 543). Hier sind nämlich vor dem Anfange der einzelnen Abschnitte des Textes Vignetten mit Rankengewinden, Blumen und buntgefiederten Vögeln angebracht und selbst die Initialen mit Figuren ausgestattet. Bis dahin hatte die byzantinische Kunst Schrift und Bilder scharf gesondert; jene künstlerische Ausbildung des Kalligraphischen zu einer reiz- und bedeutungsvollen Ornamentation, welche bei den nordischen Völkern so frühe begann und in der karolingischen Aera eine bewundernswerthe Höhe erreichte, war den Byzantinern unbekannt. Sie

[1]) Es ist charakteristisch, dass Louandre in dem Prachtwerke: Les arts somptuaires, gleichsam an der Möglichkeit so feiner Arbeit verzweifelnd, diese Figürchen in einer Vergrösserung gegeben. Vgl. ihre vorzügliche Nachbildung in der Grösse des Originals bei Labarte Taf. 83. Näheres über den Codex selbst in seinem Texte Vol. I, 67. Vol. III, 53 ff.

[2]) Vortreffliche Abbildungen bei Labarte Taf. 84.

gaben vielleicht den Text in goldner oder silberner Schrift auf kostbarem Pergament, aber ihre Initialen waren nur Buchstaben wie die andern, in geringer Vergrösserung. In dem eben erwähnten Codex beginnt nun eine neue Sitte, die sich dann fortdauernd erhielt. Die Anfangsbuchstaben der Capitel sind zwar nicht, wie dort, in ihren Grundzügen weiter ausgeführt; sie behalten ihre einfache Gestalt und die geringe Höhe von drei oder vier Centimetern. Aber sie werden in Figuren verwandelt oder mit solchen besetzt, und geben so Scenen, welche auf den Text Beziehung haben und sich, wenn auch mit einigem Zwange, der Form des Buchstabens anfügen lassen[1]). Es sind nicht, wie in der nordischen Kunst, Initialen mit Bildern in ihren Lücken, sondern Bilder, welche zugleich den Dienst von Buchstaben verrichten. Bei der zarten Ausführung, welche in diesem Codex noch herrscht, erscheinen diese mikroskopischen Bilder oft sehr anmuthig und zierlich; aber im Ganzen ist diese Mischung doch eine ungehörige, und es konnte nicht fehlen, dass die Gestalten der kalligraphischen Form zu Liebe manche Entstellung erdulden mussten.

Aus der Zeit des kriegerischen Basilius II. (976—1025) sind zwei reich illustrirte Handschriften auf uns gekommen. Die eine, ein Psalter in der Bibliothek von St. Marcus zu Venedig, hat am Eingange das Bildniss des Kaisers selbst auf Goldgrund in ganzer Figur und in voller goldner Rüstung, zu seinen Füssen einige seiner Unterthanen in sehr viel kleinerer Dimension am Boden liegend, über ihm Christus nebst zwei Erzengeln, von denen der eine ihm die Krone reicht, der andere die Lanze hält, neben ihm Brustbilder kriegerischer Heiligen[2]). Die Haltung des Kaisers ist kräftig und natürlich, sein Gesicht individuell aufgefasst. Auch die Bilder aus dem Leben David's im Innern des Buches sind noch sauber und in ziemlich richtiger Zeichnung ausgeführt, aber die Figuren sind oft zu schlank, die Bewegungen schwach und zierlich, und die Oberflächlichkeit geht schon soweit, dass der Künstler die Gruppe der Brüder David's, trotzdem dass sie neun, freilich dicht gedrängte und übereinander hinausragende Köpfe enthält, nur mit sieben sehr zierlich und deutlich ausgeführten Beinen versehen hat, von denen dann das eine natürlich seinen Partner entbehrt.

Der zweite Codex, welcher, wie die Dedicationsverse ergeben, für denselben Kaiser geschrieben ist, ist das berühmte Menologium der vatica-

[1]) Beispiele aus dem im Text genannten Codex bei Labarte III. 78., aus späteren Handschriften bei Agincourt Taf. 49. Nr. 3.

[2]) Eine schwache Abbildung bei Agincourt Taf. 47., eine sehr viel bessere bei Labarte Taf. 85, der auch (Taf. 86.) Abbildungen der Geschichte Davids aus demselben Codex giebt. Die Angabe der deutschen Ausgabe des Agincourt, dass dieser Codex sich jetzt in Paris befinde, ist irrig.

nischen Bibliothek[1]). Dieser prachtvolle, mit Gold geschriebene Folioband enthält die Geschichten der Heiligen nach der Kalenderfolge ihrer Festtage, und bei jedem ein Bild; da viele Tage mehreren Heiligen gewidmet sind, beläuft sich die Zahl der Miniaturen, obgleich der Band nur sechs Monate umfasst, auf 430. Sie sind auf Goldgrund sorgfältig und sauber ausgeführt; acht Maler sind dabei beschäftigt gewesen und nennen sich, im Bewusstsein des Werths ihrer Leistung, einzeln auf den ihnen gehörigen Bildern. Dennoch stehen diese den vorhergegangenen Miniaturen, selbst denen des eben erwähnten unter demselben Kaiser gemalten Psalteriums, entschieden nach, obgleich nach dem Alter des Kaisers auf seinem dort angebrachten Bildnisse kaum zwanzig Jahre verflossen sein können. Die Spuren des Anschlusses an antike Schönheit sind fast ganz verschwunden; nur bei jugendlichen Köpfen oder bei den Gegenständen, wo altchristliche Vorbilder in grosser Zahl vorhanden waren, etwa bei den Scenen aus dem Leben der Maria, sind noch Anklänge daran geblieben. Selbst die Gewandung hat nicht mehr die Freiheit und Leichtigkeit, wie auf den früheren Miniaturen, sie ist entweder die moderne, steif byzantinische, oder, wenn in antiker Weise, stramm angezogen und mit Falten überladen. Die Zeichnung ist zwar ziemlich correct, aber trocken und reizlos; das Nackte durchweg sehr allgemein gehalten und mangelhaft. Die einzeln und ruhig stehenden Figuren sind steif, die Bewegungen unbeholfen oder durch Verrenkungen erlangt, die Compositionen leer, eintönig und matt. Sie geben nicht gerade Wiederholungen, vielmehr erkennt man das Bemühen nach Abwechselung und neuen Erfindungen, aber sie bewegen sich in dem engen Kreise weniger Begriffe. Vorzugsweise beliebt sind Martyrien; statt anderer Scenen aus dem Leben oder der Wirksamkeit der Heiligen ist meistens ihre Hinrichtung dargestellt, und dann nicht etwa mit einer höheren geistigen Tendenz, etwa um ihr festes Gottvertrauen, ihre Beseligung mitten unter den körperlichen Schmerzen zu zeigen, oder auch nur mit lebendigen Aeusserungen ihres Schmerzgefühles, sondern nur mit einer grellen Schilderung der Martern, welche man ihnen angethan.

Jene Begeisterung nach der Beendigung des Bilderstreites hatte nur kurze Zeit erfreuliche Früchte gebracht; schon jene Schule des zehnten Jahrhunderts, welche Künstlichkeit an Stelle wahrer Kunst setzte, war ein Zeichen abnehmender Kräfte, und jetzt, noch im ersten Viertel des elften Jahrhunderts, traten die Zeichen des Verfalls unverkennbar hervor.

Die Kunst der Miniaturmalerei ist die einzige, welche uns eine hinlängliche Zahl von chronologisch bestimmten Monumenten liefert, um daran

[1]) Agincourt Taf. 31—33 giebt theils verkleinerte Nachbildungen, theils Durchzeichnungen. Vgl. Labarte III. 59. Plattner in der Beschreibung Roms, II. 2. 351 Menologium heisst Monatslehre, Kalender.

den Entwickelungsgang nachzuweisen, sie war aber keineswegs die beliebteste und blühendste. Vielmehr stand sie ohne Zweifel der Goldschmiedekunst nach, welche der Prunkliebe der Griechen und selbst dem Geschmacke der Barbaren zusagte, und so eine überaus einträgliche Industrie der Weltstadt Byzanz wurde. Hier war nun jene Sauberkeit und Künstlichkeit, zu welcher der byzantinische Geist hinneigte und die auch in die Miniaturmalerei eindrang, ganz an ihrer Stelle, und wir besitzen noch eine ziemlich grosse Zahl von Werken, an denen wir die Präcision der Arbeit, die geschmackvolle Fassung der Edelsteine, die Feinheit des Filigrans und ähnliche Vorzüge dieser byzantinischen Werkstätten bewundern können[1]. Auch an figürlichen Darstellungen in dieser Technik fehlt es nicht, indessen sind auch hier wirklich plastische Werke selten. Ein vorzügliches Beispiel einer solchen ist der figurenreiche, in Gold und getriebener Arbeit ausgeführte Deckel des Evangeliariums Karls des Kahlen, das aus dem Kloster St. Emmeran zn Regensburg in die Bibliothek zu München gekommen ist. Eine Inschrift in dem Codex bezeugt, dass der Einband und mithin auch dieser Deckel in St. Emmeran von dem Abte Romuald um 975 hinzugefügt ist, und die Worte, welche man auf dem Relief selbst in dem Buche, das Christus hält, auf den Spruchzetteln der Evangelisten und sonst liest, sind lateinisch. Der Styl dagegen, in welchem der jugendliche Christus in der Glorie, um ihn die vier Evangelisten und endlich vier evangelische Hergänge zwischen einer reichen mit Edelsteinen und Rankenwerk geschmückten Einfassung dargestellt sind, ist entschieden byzantinisch, so dass das Werk in Griechenland oder doch in Deutschland von einem Byzantiner oder von einem Deutschen gearbeitet sein muss, der sich die griechische Weise im höchsten Grade angeeignet hatte. Die Uebertreibung gewisser byzantinischer Eigenschaften, namentlich die übermässige Länge der Figuren und die Häufung der Falten könnten vielleicht für einen solchen Nachahmer sprechen, indessen ist doch die vollendete Präcision der Arbeit überwiegender Grund für die Annahme einer byzantinischen Hand[2]. Dann aber ist es bemerkenswerth, dass wir diese Uebertreibungen hier schon um 975 finden, wo sie in Miniaturen jedenfalls noch nicht nachzuweisen sind. Dagegen zeigt eine Goldplatte, im Museum des Louvre[3], auf welcher die beiden Marien am Grabe des Herrn vor dem Engel stehend dargestellt sind, und dessen griechische Inschrift eher auf

---

[1]) Auf Details der Technik und ihrer Geschichte kann hier nicht eingegangen werden. Die Literatur ist auch hier sehr angewachsen, das Wesentliche wird man in der ausführlichen und vortrefflichen Abhandlung: Orfèvrerie bei Labarte a. a. O. Vol. II. S. 1—592 finden.

[2]) Labarte Taf. 34. Vol. I. 75, 144. Vol. II. 106.

[3]) Daselbst Taf. 26.

eine spätere Zeit als 975 hindeutet, bei einer unvollkommeneren Ausführung des Reliefs sehr schöne Motive, namentlich an der Figur des Engels, so dass wir auch hier wie bei andern byzantinischen Werken die Ungleichheit sehen, welche durch die Nachahmung älterer Arbeiten neben neueren Erfindungen entstehen musste.

Sehr viel wichtiger ist dann eine andere, vorzugsweise zu figürlichen Darstellungen benutzte und von Goldschmieden ausgeführte, aber vollkommen malerische Technik, die des Email. Die Kunst, durch Metalloxyde gefärbte Glasflüsse so aufzutragen, dass sie im erkalteten Zustande Gemälde bilden, war zwar eine uralte; schon die Aegypter hatten sie gekannt und sie findet sich auf etruskischen und altgriechischen Schmucksachen. Aber auf der Höhe griechischer und römischer Kunst wurde diese Technik vernachlässigt, und erst in Byzanz kam sie wieder in Aufnahme und wurde besonders im zehnten Jahrhundert höchst beliebt und populär. Sie hatte alle Eigenschaften, welche dem damals herrschenden Geschmack zusagten; den Metallglanz der Farben, die Verbindung mit der Goldschmiedekunst, die Schwierigkeit, Kostbarkeit und Sauberkeit der Arbeit. Auch wurde ausschliesslich oder doch nur mit den seltensten Ausnahmen nur die zierlichste und kostbarste Art der Emailmalerei angewendet, das s. g. Zellen-Email (émail cloisonné), wo die Zeichnung auf einer Goldtafel mit aufgelötheten Goldfäden ausgeführt wird und so die einzelnen, mit derselben Farbe zu füllenden Abtheilungen (Zellen) bildet[1]. Es ist einleuchtend, dass eine so mühsame und schwierige Technik der freien und leichten Zeichnung nicht günstig sein kann, aber sie entschädigt dafür einigermaassen durch den Glanz und die Harmonie der Farben, und man muss der Geschicklichkeit, mit der die byzantinischen Künstler sie ausführten, Gerechtigkeit widerfahren lassen. Ich beschränke mich darauf, zwei der bedeutendsten mit Email verzierten Kunstwerke zu nennen, weil sie ein völlig bestimmtes Datum haben. Das eine ist ein jetzt im Dome zu Limburg an der Lahn bewahrtes Reliquiarium, ein Stück des heiligen Kreuzes enthaltend, welches wie die Inschrift ergiebt, auf Befehl Constantins Porphyrogenetus und seines Sohnes und Mitregenten Romanus II. (948 — 959) seine kostbare Fassung, und demnächst von dem Sohne des Letzten, dem nachherigen Kaiser Basilius II., vor seiner Thronbesteigung (976) seine noch kostbarere Lade er-

---

[1]) Ein genaues Eingehen auf das Technische dieses Kunstzweiges und selbst nur auf die durch die Richtung der heutigen Kunstliebhaberei fast übermässig angewachsene Literatur ist auch hier meine Absicht nicht. Einige nähere Unterscheidungen folgen im nächsten Bande. Im Allgemeinen genügt es, auf die gründlichen Untersuchungen von Labarte a. a. O. Vol. III. S. 377 ff. und in seinem Specialwerk: Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge. Paris 1856, zu verweisen.

hielt[1]). Beide sind reichlich mit Gestalten in Email geschmückt; auf der Einrahmung des Kreuzes Erzengel und Engel, gleichsam als Wächter dieses heiligen Schatzes, auf dem Deckel der Lade aber der thronende Christus mit Maria, Johannes, zwei Erzengeln und den Aposteln. Die zwanzigmal wiederholte unveränderte Erscheinung der durch die sechs Flügel verhüllten Engel giebt der Einrahmung etwas Monotones, auch ist die Arbeit weniger fein, während die Figuren der Lade von zierlichster Ausführung sind und in ihrer ruhigen Haltung und mit ihren ernsten Zügen trotz ihrer kleinen Dimensionen einen würdigen Eindruck machen. Es ist zu bewundern, wie es trotz der kleinen Dimension gelungen ist, den Köpfen der Apostel bei einem durchherrschenden orientalischen Typus mit breiter, hoher Stirn und schmalen Wangen Individualität und Ausdruck zu geben und die Gewandung durch feinste Ausarbeitung des Faltenwurfes zu beleben. Allein man fühlt hier sehr deutlich, wie der Reiz, den diese mikroskopische Ausführung auf das Auge ausübt, es verwöhnen und für kräftigere Motive unfähig machen, und die Künstler anderer Gattungen verleiten konnte, Aehnliches zu erstreben, und das Spiel der als Lichter oder Faltenzeichnung über das Bedürfniss hinaus gehäuften Goldlinien nachzuahmen.

Neben diesem bedeutenden Werke ist ein anderes, noch viel umfassenderes zu erwähnen, die Pala d'oro in der Marcuskirche zu Venedig, die bekannte grosse, seit einigen Jahren wieder hinter dem Hauptaltar aufgestellte goldne Altartafel, welche in kostbarer, reich mit Edelsteinen geschmückter Einfassung 83 grössere und kleinere auf Goldgrund ausgeführte Emailbilder enthält. Es ist das grösseste und schönste Werk dieses Zweiges byzantinischer Kunst, das wir besitzen. Auch die Geschichte des Werkes scheint auf den ersten Blick ausser Zweifel. Denn zwei darauf befindliche ausführliche Inschriften in lateinischen Versen erzählen, dass diese Pala (wie sie darauf genannt ist) im Jahre 1105 unter dem Dogen Ordelafo Faliero neugemacht, im Jahre 1209 renovirt, im Jahre 1345 aber unter dem Dogen Andreas Dandolo mit Edelsteinen verziert sei. Diese Nachricht findet auch darin eine Bestätigung, dass sich auf der Tafel die Emailbilder des Ordelafo Faliero und seiner Zeitgenossin, der Kaiserin Irene, Gemahlin des Alexius Comnenus, befinden, jenes zwar nicht in der Amtskleidung des Dogen, sondern in der eines byzantinischen Hofbeamten, aber doch durch lateinische Inschrift bezeichnet, dieses mit griechischer Inschrift.

[1]) Ernst aus'm Weerth, das Siegeskreuz der byzantinischen Kaiser Constantinus VII. und Romanus II., Bonn 1866 (Herausgabe des Vereins der rheinischen Alterthumsfreunde mit vorzüglichen Abbildungen). Der Verfasser benennt das Kreuz als „Siegeskreuz", weil es nach den darauf befindlichen Versen bestimmt war in einem Kriege gegen die Barbaren gebraucht zu werden. Eine frühere Beschreibung von dem Domherrn Ibach in Didron Annales arch. t. XVII. p. 344.

Dessenungeachtet erzählen aber alle Chroniken von Venedig, dass Petrus Orseolo, derselbe Doge, welcher den Neubau der Marcuskirche anfing, im Jahre 976 für dieselbe eine Altartafel wunderbarer Arbeit in Gold und Silber in Constantinopel habe anfertigen lassen, und diese Angabe findet sich nicht nur in der ältesten Chronik der Stadt, welche muthmasslich von einem Diaconus Johannes, einem vertrauten Diener des Orseolo, herrührt und schon im Jahre 980, also gleich nachher beginnt, sondern auch in der Chronik des Andrea Dandolo, desselben Dogen, unter dem die Renovation von 1345 ausgeführt und jene Inschriften verfasst wurden. Es fragt sich daher, wie dieser scheinbare Widerspruch zu lösen sei. Die so wohl beglaubigte Chronikennachricht ganz zu verwerfen, und sich allein an die Inschriften zu halten [1], scheint nicht zulässig; die meisten Schriftsteller haben daher angenommen, dass Orseolo zwar jene Bestellung gemacht, dass sie aber sehr langsam ausgeführt und die Tafel erst im Jahre 1105 aufgestellt worden sei. Allein auch dies ist nur eine Vermuthung und zwar eine unwahrscheinliche. Denn eine blosse, unausgeführte Bestellung hätte der Chronist von 980 nicht, wie er that, unter den Wohlthaten anführen können, welche der in das Kloster gehende Doge seiner Stadt erzeigt hatte [2]. Sehr viel wahrscheinlicher ist dagegen eine andere Hypothese, welche der neueste Schriftsteller über diese Materie, Jules Labarte, aufgestellt und durch scharfsinnige Nachweisungen begründet hat. Er nimmt nämlich an, dass die von Orseolo bestellte Tafel sogleich nach Venedig gelangt und aufgestellt, dass sie aber der damaligen Sitte entsprechend nicht ein Aufsatz auf, sondern ein Vorsatz vor dem Altartische, ein Antependium gewesen, welches dann im Jahre 1105 in einen Altaraufsatz verwandelt, und zu diesem Zwecke, umgearbeitet und durch veränderte Stellung der älteren und Einschiebung neuer Emails vergrössert worden sei. Diese wesentliche, wie die Emailbilder des Ordelafo Faliero und der Irene andeuten, wiederum in Constantinopel oder doch durch herbeigerufene griechische Künstler ausgeführte Umänderung, und der Umstand, dass die Tafel als Altaraufsatz in der That zum ersten Male erschien, konnten den Verfasser der Inschrift veranlassen, die Pala als im Jahre 1105 neu gemacht zu bezeichnen. Die Worte des Andreas Dandolo in seiner Chronik lauten keineswegs so bestimmt, wie diese Verse; er sagt nicht, dass Faliero die Tafel neu machen lassen, sondern nur dass er die aus Gold, Gemmen und Perlen wunderbar herrlich in Constantinopel gearbeitete Tafel, welche man noch jetzt in der Marcuskirche sehe, auf dem Altare derselben aufgestellt habe (super ejus

[1] Wie dies allerdings von F. Zanotto, Venezia e le sue lagune. Ven. 1847, II. p. 82 versucht ist.

[2] Pertz, Monumenta Vol. IX (Script. Vol. VII). p. 26.

altari deposuit)[1]), was sich denn sehr wohl mit dem von Labarte vermutheten Hergange verträgt. Dazu kommt, dass die Emailbilder zum Theil nicht an ihrer ursprünglichen Stelle zu stehen scheinen. Dies gilt namentlich von einer Reihe von anbetenden Engeln, welche alle in veränderter Haltung so gezeichnet sind, dass sie von beiden Seiten nach einem gemeinschaftlichen Mittelpunkte hinblicken. In ihrer jetzigen Stellung steht aber der thronende Christus zwischen den Evangelisten, der sich allerdings in der Mitte der Tafel befindet, tiefer als ihre Füsse, ihre Blicke gehen über ihn hinaus. Es ist daher überaus wahrscheinlich, dass sie ursprünglich in richtiger Beziehung zu dem Christusbilde standen und bei der Vergrösserung der Tafel höher hinaufgerückt sind. Labarte glaubt nun auch durch Berücksichtigung der Grössenverhältnisse der einzelnen Theile ermitteln zu können, welche der ursprünglichen Tafel von 976 angehörten und welche im Jahre 1105 hinzugekommen sind, und kommt dadurch zu dem Resultate, dass ursprünglich nur zwei Reihen gleicher Höhe, die bereits erwähnte der Engel und darunter eine mit je sechs Propheten, neben dem thronenden Erlöser standen, und dass die dritte Reihe, welche sich jetzt zwischen jenen beiden befindet, mit den in bedeutend grösserer Dimension dargestellten Aposteln, im Jahre 1105 eingeschoben sei[2]). Dieser letzten Annahme scheint indessen, so scharfsinnig die ganze Deduction ist, ein wichtiger Umstand entgegenzustehen. Arbeiten vom Ende des elften oder Anfange des zwölften Jahrhunderts und solche vom Jahre 976 können einander im künstlerischen Werthe nicht gleich stehen; gerade in dieser Zeit war der Verfall der Kunst eingetreten. Jene Apostel aber sind von höchster Vortrefflichkeit, den Reihen der Engel und der Propheten vollkommen ebenbürtig, obgleich in fast doppelter Figurengrösse; sie gehören zu den schönsten Leistungen byzantinischer Kunst, die wir besitzen[3]). Es ist daher fast undenkbar, dass sie erst im Auftrage des Faliero gearbeitet, und mindestens sehr unwahrscheinlich, dass seine Agenten in Constantinopel die Einsicht und das Glück gehabt haben sollten, ältere und jenen Platten von 976 so völlig entsprechende Apostelbilder aufzutreiben[4]).

---

[1]) Muratori Script. XII. col. 259.

[2]) Vergl. die sehr interessante Beweisführung, die eine Menge von feinen Bemerkungen enthält, auf die ich hier nicht eingehe, bei Labarte a. a. O. Vol. III, S. 397—419. Abbildungen der Tafel in ihrer jetzigen Gestalt in Le fabbriche più conspicue di Venezia. Ven. 1815, bei du Somérard, l'art au moyen âge, Album, Série X. p. 33, und endlich in kleinerer Dimension bloss zum Verständniss der Anordnung bei Labarte Tab. 104.

[3]) Wie dies Labarte a. a. O. S. 403 selbst anerkennt.

[4]) Auch das ist unwahrscheinlich, dass man neben Christus nur die Engel und die Propheten, mit Ausschluss der ihm viel enger angehörigen Apostel, gestellt haben sollte.

Haben wir hienach keine Gewissheit, worin jene Veränderung und Vergrösserung der ursprünglichen Tafel durch Ordelafo Faliero bestanden haben möge, so sind wir doch zu der Annahme berechtigt, dass die Mehrzahl und die besseren Bilder der Pala vom Jahre 976 stammen, und also Zeugniss von dem damaligen Zustande der byzantinischen Kunst ablegen [1]. Es ist ein überaus günstiges. Die Technik ist noch vollkommen auf ihrer Höhe; die Farbe leuchtend und kräftig, die Zeichnung selbst in den Fleischtheilen sehr sorgsam durch feine Goldfäden ausgeführt, welche dann auch zahlreich angewendet sind, um die Lichter in den Gewandmassen zu geben. Aber auch der Styl ist noch sehr vortrefflich. Besonders beachtenswerth sind in dieser Beziehung die sechs historischen Compositionen, welche nebst dem in ihrer Mitte stehenden Erzengel Michael die oberste Reihe der ganzen Tafel bilden. Sie sind alle von rundbogigen Arcaden, etwa einen Fuss hoch, umschlossen und enthalten in ihrer jetzigen, ohne Zweifel bei einer der Renovationen veränderten Folge auf der einen Seite den Einzug in Jerusalem, das Herabsteigen Christi zur Unterwelt, die Kreuzigung, auf der andern die Himmelfahrt, die Ausgiessung des h. Geistes, den Tod der Jungfrau. Die Anordnung ist durchweg von äusserster, fast starrer Regelmässigkeit, am Auffallendsten bei der Ausgiessung des h. Geistes, wo die Apostel in einer elliptischen Linie sitzend die Ausstrahlung empfangen. Christus ist immer in grösserer Dimension als die Nebenfiguren, die Figuren sind oft allzuschlank, die Gewänder steif und senkrecht herabfallend. Aber bei alledem ist in diesen Compositionen eine Würde und Hoheit, welche imponirt und ergreift, verbunden mit einem bei gewissen Gestalten deutlicher hervortretenden Schönheitsgefühl, das seinen Ursprung aus der Antike nicht verleugnen kann. Vielleicht noch schöner sind die schon erwähnten unteren Reihen. Bei den anbetenden Engeln ist der Ausdruck demüthiger Verehrung sprechend und die durchgeführte Berechnung der veränderten Haltung nach Maassgabe des Ortes ein Beweis künstlerischer Kenntniss. Aber die Absicht, ihnen den Charakter des Aetherischen und Unkörperlichen zu geben, äusserst sich in einer Uebertreibung, indem sie

---

[1]) Die Inschriften an den Emailbildern sind theils griechisch theils lateinisch, ohne dass sich ein durchgreifender Grund für diese Verschiedenheit ersehen liesse. Von den zwölf Propheten z. B. haben acht lateinische und nur vier griechische Beischrift. Da indessen alle diese Inschriften nur auf dem nicht von dem Email bedeckten Goldgrunde stehen, so liegt darin kein Grund, an dem byzantinischen Ursprunge der Bilder zu zweifeln, und (wie es von einigen italienischen Schriftstellern geschehen ist), die mit lateinischer Schrift versehenen für italienische Arbeit zu halten; eine Annahme, welcher sowohl der Styl der Bilder als der damalige Zustand der italienischen Kunst widersprechen. Es ist vielmehr sehr natürlich, dass bei einer der wiederholten Renovationen die undeutlich gewordenen griechischen Beischriften durch solche, wie die dabei beschäftigten Arbeiter sie geben konnten, also durch lateinische ersetzt wurden.

sämmtlich zu dünn gehalten sind, so dass selbst bei den im Profile erscheinenden Gestalten die Formen des Körpers sich nicht geltend machen. Von den Aposteln und Propheten sprach ich schon. Am Wenigsten befriedigen die beiden grossen Mittelbilder. Der Erzengel Michael, der mit steifem, senkrecht fallendem Gewande und kolossalen Flügeln ausdruckslos dasteht, und der thronende Christus, an welchen Ausführung und Zeichnung durchweg härter sind als an den anderen Gestalten, und das Antlitz mit weit geöffneten Augen und dünner Nase überaus starr ist. Bei beiden Gestalten, Christus und dem Erzengel, sind die Hände in hohem Relief heraustretend, und mag überhaupt die Absicht, diese Hauptgestalten recht bedeutsam zu machen, dazu beigetragen haben, dass sie weniger gelungen sind [1]. Ausser diesen grösseren Emailbildern sind dann noch 27 von überaus kleiner Dimension angebracht, welche den unteren Theil der Tafel einrahmen, und welche zum Theil Hergänge aus dem Leben Jesu (darunter Copien der oben in grösserer Dimension gegebenen Bilder), zum Theil Engel, zum Theil das Leben des h. Marcus enthalten. Obgleich noch mit grossem technischen Geschick und sauber gearbeitet, sind sie ohne Zweifel, wie schon ihre Stellung ergiebt, erst bei den späteren Renovationen hinzugefügt [2].

Ausser diesem hervorragenden Werke besitzen wir noch eine ziemliche Anzahl kleinerer byzantinischer Emailarbeiten, welche, obgleich nicht datirt ihrem Style nach dieser Epoche angehören und ähnliche Vorzüge haben wie die Pala, deren nähere Beschreibung uns aber zu weit führen würde [3].

Unter den plastischen Kleinkünsten war keine beliebter als die Elfenbeinschnitzerei; selbst durch den Bilderstreit mochte sie weniger leiden, als die andern Künste, da die Kleinheit ihrer Werke es erleichterte, sie der Verfolgung zu entziehen. Daher erklärt es sich, dass noch während dieser Streitigkeiten ein fränkischer Bischof seine Gesandtschaftsreise nach

[1] Die Mängel dieser beiden Hauptgestalten und die sonst so viel ich weiss in so frühen byzantinischen Werken nicht vorkommende ungeschickte Verbindung des Plastischen mit der Flächendarstellung könnten die Vermuthung erwecken, dass gerade sie erst um 1105 oder später beigefügt seien. Dazu kommt, dass auch die Einrahmung des Engels, eine Art gothischer Rosette, welche offenbar mit der Figur entstanden, da dieselbe in ihre Form hineincomponirt ist, dem Jahre 976 durchaus nicht entspricht. Indessen könnte nur eine neue Untersuchung an Ort und Stelle diese Frage der Lösung näher bringen.

[2] Ungeachtet ihrer durchweg lateinischen Inschriften sind sie völlig byzantinischen Styls und daher gewiss nicht von Italienern, sondern, wenn in Venedig, von dort anwesenden byzantinischen Künstlern gearbeitet, an denen es bekanntlich nicht fehlte.

[3] Vortreffliche Abbildungen von Bücherdeckeln der Bibliotheken zu Siena und zu Venedig mit Emails des 10. oder 11. Jahrhunderts bei Labarte Taf. 101—103. Eine Aufzählung von Emails dieser Zeit bei demselben Vol. III. S. 419 ff.

Constantinopel zum Ankauf von Elfenbeinreliefs benutzen konnte [1]. Unter den ziemlich zahlreichen Werken dieser Technik, welche Kirchenschätze, Bibliotheken und Kunstsammlungen des Abendlandes bewahren, sind leider wenige, deren Entstehungszeit sich urkundlich erweisen liesse; wir sind daher hauptsächlich auf stylistische Kennzeichen angewiesen, die aber für ungefähre Zeitbestimmung in der That hinlängliche Sicherheit gewähren. Versuchen wir hienach, die vorzüglichsten dieser Werke chronologisch zu ordnen, so möchte ich einige voranstellen, welche noch der Zeit vor dem Bilderstreite angehören können. Zuerst auf einem Bücherdeckel der Pariser Bibliothek eine stehende Gestalt in antiker Gewandung mit lehrend aufgehobener rechter Hand und dem Buche in der Linken, welche durch das Kreuz im Nimbus als Christus bezeichnet ist, deren volles, bartloses Gesicht und gedrungener Körperbau aber dem hergebrachten Typus wenig entsprechen [2]. Diese Körperverhältnisse, die noch sehr plastische Behandlung und die Architektur der Arcade, in welcher die Gestalt steht, deuten auf die Frühzeit der Epoche. Etwas später werden die beiden figurenreichen und durch ihre Erfindung anziehenden Reliefs entstanden sein, welche sich auf dem jetzt im Louvre bewahrten, für Karl den Kahlen geschriebenen Psalterium und an dem wie es scheint ursprünglichen Einbande befinden. Das eine zeigt uns den Propheten Nathan, der dem König David in Gegenwart der Bathseba und vor dem am Boden liegenden nackten Leichnam des Urias seine Sünde vorhält; darunter eine Darstellung des Gleichnisses von dem reichen Manne und dem Besitzer eines einzigen Lammes, dessen sich der Prophet bedient, um das Gewissen des Königs zu wecken. Das andere versinnlicht in sehr geistreicher Weise den 56. Psalm (Ps. 57 der lutherischen Uebersetzung), die Ruhe der im Schatten der Flügel Gottes sitzenden Seele bei dem Anstürmen ihrer Verfolger [3]. Auch hier herrschen, im Gegensatz gegen die spätere Vorliebe, kurze Körperverhältnisse bei völlig antiker Gewandung vor, während der Engel, auf dessen Schoosse die gerettete Seele sitzt, schon ganz die in der byzantinischen Kunst gewöhnliche Haltung hat. Die ganze Darstellung ist höchst lebendig und ausdrucksvoll und zeigt noch eine grosse künstlerische Kraft, während die allzubewegte Haltung der Figurenreihen schon die Abnahme des antiken

[1] Halitcharius, Bischof von Cambrai bringt ausser Reliquien nur Elfenbeintafeln zum Schmucke der Bücher seiner Kathedrale mit. Anonymi Gesta episc. Cameracencium b. I. §. 42 bei Pertz Mon. hist. Germ. t. IX. p. 416. Es ist ein Irrthum, wenn Labarte a. a. O. I. 213 diese Reise unter die Regierung des bilderfreundlichen Kaisers Michael Rhangabe (811—813) verlegt; sie fiel einige Jahre später, gerade in die Zeit der Verfolgungen. Vgl. die Note bei Pertz a. a. O.

[2] Nr. 704 Supplément latin, Abbildung bei Labarte Taf. 7.

[3] Abbildung und Erklärung bei Labarte Taf. 38 und 39, und in den Mélanges d'Archéologie Vol. I. pl. 45. Paul Durand, Révue archéologique t. V. p. 733.

Stylgefühles verräth. Da die Verwendung durch Karl den Kahlen der Vermuthung, dass es eine Arbeit aus der Zeit nach Beendigung des Bilderstreites sei, ausschliesst, so haben wir hier ein Werk vor uns, das vor dem Beginne oder während desselben entstanden sein muss.

Von der Neubelebung nach demselben giebt dann ein Triptychon im christlichen Museum des Vatican ein wichtiges Zeugniss. Es enthält auf jeder seiner Tafeln zwei Reihen von ganzen Figuren übereinander und dazwischen einen Streifen mit Brustbildern in Medaillons. Auf der mittleren Tafel oben den thronenden Christus zwischen Maria, Johannes und andern Heiligen, in den anderen Feldern meistens stehende Heilige, alle mit griechischen Inschriften, unter den Brustbildern auch das des jüngeren Stephanus, der ein Märtyrer des Bilderdienstes geworden war und daher die Entstehung dieses Altärchens nach Herstellung dieses Cultus fixirt. Die Gewandbehandlung ist noch im antiken Sinne, die Köpfe sind individuell, die Körper noch von edeln, freilich schon oft allzu gestreckten Verhältnissen; die Ausführung ist sauber und sorgsam, der Eindruck des Ganzen noch sehr vortheilhaft. Auf der Rückseite der Mitteltafel ist ein Kranz mit Rankengewinden angebracht, in denen sich mancherlei Vögel bewegen, so dass wir dieses in der Miniaturmalerei beliebte Motiv hier auch plastisch verwendet finden [1].

Die Neigung für zierliche, saubere Arbeit, die im neunten und zehnten Jahrhundert aufkam, machte sich auch in dieser Gattung geltend. Dies beweist zunächst ein Werk von rein technischem Verdienste, nämlich zwei Elfenbeintafeln mit durchbrochen gearbeiteten Rankengewinden und Verschlingungen, ohne menschliche Gestalten, nur mit Einmischung einiger Thiere, welche den Deckel eines Sacramentariums im Dome zu Monza schmücken [2]. Da sie durch Schenkung des Königs Berengar dahin gelangt sind, müssen sie dem neunten Jahrhundert angehören, und, da man damals in Italien weit davon entfernt war, Arbeiten von so musterhafter Leichtigkeit und so eleganter Linienführung liefern zu können, byzantinischen Ursprungs sein. Wichtiger sind dann zwei Reliefs, welche dieselbe Richtung an historischen Darstellungen zeigen, das eine im Privatbesitz, die Himmelfahrt Christi enthaltend [3], das andere in der Kunstkammer des Berliner Museums mit der Darstellung des Martyriums der „vierzig Heiligen“ [4].

---

[1]) Beschr. Roms II. 2. 380. Gori Thesaurus vet. Diptychorum Tom. III. t. 24, 25.

[2]) Labarte Taf. 8. Aehnlich in der Zierlichkeit durchbrochener Arbeit, wenn auch weniger schön in der Linienführung sind die beiden Täfelchen, welche, ursprünglich wohl Theile der Bekleidung eines Kästchens, jetzt an einem Buchdeckel der Bibliothek zu Würzburg angebracht sind. Becker und v. Hefner, Kunstwerke d. M. A. Taf. 9.

[3]) Labarte Taf. 9.

[4]) Labarte Vol. I. p. 73 und 215. Gori t. III. p. 9. Der thronende Christus ist an dem Berliner Relief zerstört, doch sind die anbetenden Engel erhalten.

Beide sind mit griechischen Inschriften versehen und von sehr ähnlicher, fast pedantisch regelmässiger Anordnung. In beiden bilden nämlich, dort die zwölf Apostel nebst der Jungfrau, hier jene Märtyrer, welche nackt dem Froste ausgesetzt wurden, eine dicht gedrängte Gruppe von Figuren gleicher Höhe, über deren Mitte dann oben Christus schwebt oder thront, während anbetende Engel, auf beiden Seiten symmetrisch gleich und pyramidalisch geordnet, die Lücke zwischen ihm und jener Gruppe ausfüllen. Die sorgfältige Modellirung der Gestalten und die feine Ausführung sowohl der Gewänder, als an jenem zweiten Relief des Nackten versöhnen mit dieser steifen Regelmässigkeit und geben dem ganzen Bilde eine ansprechende Harmonie. Ein bedeutendes Werk derselben Schule ist ein zwölfseitiges Kästchen von Elfenbein im Schatze des Domes zu Sens, ringsumher mit drei Reihen von Reliefs geschmückt, von denen die untere und mittlere die Geschichten Davids und Josephs, die oberste aber unter mit Blattwerk verzierten Halbkreisen Gruppen von Thieren, theils kämpfende Löwen oder Greife, theils ruhigstehende Pfauen darstellen. Die historischen Scenen sind verständig componirt und ausdrucksvoll, die Thiergruppen aber auffallend phantastisch, und deutliche Beweise von dem Einflusse, den orientalische Traditionen schon auf das christliche Byzanz ausübten[1]). Auch das Elfenbeinrelief eines Evangeliariums im Schatze der Stiftskirche zu Quedlinburg (Nr. 66), welches vier Scenen aus dem Leben Christi, Geburt, Taufe, Kreuzigung und Kreuzabnahme mit griechischen Beischriften enthält[2]), zeigt noch sehr lebhafte Reminiscenzen antiker Kunst, obgleich die Beischriften schon auf den Anfang des elften Jahrhunderts schliessen lassen.

Dagegen treten auf einem andern, zuverlässig schon um 972 entstandenen Relief die ungünstigen Seiten des byzantinischen Styls stärker hervor. Es ist dies die im Hotel Cluny zu Paris bewahrte Tafel, welche ohne Zweifel bei Gelegenheit der Vermählung des nachherigen Kaisers Otto II. mit der griechischen Prinzessin Theophanu (972) ausgegeben ist. Man sieht darauf die Gestalten des fürstlichen Ehepaares in der steifen, reichgemusterten, parallel und senkrecht herabfallenden byzantinischen Hoftracht. jede auf besonderem Fussschemel regungslos stehend, und zwischen ihnen Christus in antikem, aber scharf angezogenem Gewande auf etwas höherem Postamente und in bedeutend grösserer Dimension, so dass er seine Hände mit rechtwinkeliger Bewegung der Arme in der Höhe des Ellenbogens segnend auf ihre Kronen legen kann. Die Ausführung ist auch hier fleissig

---

[1]) Vgl. Labarte I. 73. nebst Vignetten auf S. 1 und 182. Sehr schlechte Abbildungen bei Millin, Voyage dans les départements du Midi de la France, Paris 1807, Atlas pl. 9 u. 10.; bessere bei Violet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier français. Vol. I. p. 80.

[2]) Kugler, kl. Schr. I. 626.

und sauber und der Erscheinung des Heilandes ist eine gewisse, freilich starre Würde nicht abzusprechen, aber die Monotonie dieser steifen, durchweg parallele und senkrechte Linien bildenden Figuren, denen jede Lebensregung, jede Andeutung der vollen natürlichen Körperform fehlt, ist ermüdend und abschreckend. Die Mischung lateinischer und griechischer Worte und Buchstaben in der Inschrift erweckt die Vermuthung, dass die Arbeit in Deutschland, jedenfalls aber dann von einem byzantinischen, an den Hof der griechischen Prinzessin gelangten Künstler gefertigt sei, so dass wir auch hier ein Beispiel byzantinischen Styles haben [1]).

Aehnlich mag es sich mit zwei, in ihrer technischen Ausführung sehr übereinstimmenden Elfenbeintafeln in der Universitätsbibliothek zu Würzburg verhalten, beide an Manuscripten des siebenten Jahrhunderts angebracht, deren Einband aber nach einer in der Localgeschichte begründeten, sehr wahrscheinlichen Vermuthung vom Ende des zehnten oder Anfange des elften Jahrhunderts herrührt. Die eine enthält die ziemlich steifen aber wohlgebildeten Gestalten der Jungfrau mit dem Kinde und des h. Nicolaus und zwar mit griechischer Beischrift, die andere aber die Hinrichtung des h. Kilian, des Bekehrers von Franken, und seiner beiden Gehülfen in Würzburg selbst, also eine ganz locale Legende. Beide höchst verschiedene Darstellungen sind von ganz gleicher Architektur begleitet, nämlich von zwei Säulen in durchbrochener Arbeit, welche ein ebenso künstlich ausgeführtes und hervorragendes Kuppeldach tragen. Man muss daher annehmen, dass sie beide von derselben Hand herrühren. Auch verräth die Darstellung der Würzburger Legende nicht minder den byzantinischen Künstler wie jene andere Tafel. Sie ist ziemlich phantastisch. Unten nämlich sieht man die Enthauptung der drei Heiligen durch einen Henker, dessen Tracht an antike Krieger erinnert; sie liegen noch in der bekannten Stellung orientalischer Unterwürfigkeit am Boden, während aus dem Blute ihrer schon vom Leibe getrennten Köpfe ein sich weit ausbreitender Weinstock aufspriesst, welcher oben die emporschwebenden, und von zwei Engeln gehobenen Seelen der Märtyrer trägt. Sie sind dabei im Schmucke byzantinischer Hoftracht dargestellt, und die symmetrisch-diagonale Haltung der beiden zu diesem Dienste herbeieilenden Engel entspricht ganz dem Geschmacke dieser spät byzantinischen Kunst [2]).

[1]) Abbildung bei du Somérard, les arts au moyen âge und danach bei Kugler, Handbuch 4. Aufl. I. 362 in kleiner Dimension.

[2]) Abbildungen beider Reliefs, denen es freilich nicht gelungen ist, die zierliche Leichtigkeit der durchbrochenen Arbeit anschaulich zu machen, bei C. Becker und J. v. Hefner, Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters. Band 2. Taf. 1 u. 16. Ein ganz ähnliches Schirmdach hat die Madonna auf dem Triptychon der ehemaligen Sammlung des Prinzen Soltykoff, bei Labarte Taf. IX. Der Styl der Figuren lässt hier aber auf das Ende des elften Jahrhunderts schliessen.

Während diese Elfenbeinwerke im Ganzen neben der technischen Vollendung auch das Ueberhandnehmen eines handwerklichen Geistes zeigen, mag zum Beschlusse dieser Epoche ein Werk einer ganz anderen, aber in der That für höhere Zwecke viel ungünstigeren Technik erwähnt werden, welches ein merkwürdiges Zeugniss für die lange Erhaltung des Stylgefühls auf byzantinischem Boden ablegt. Es ist dies die in der Sakristei der römischen Peterskirche aufbewahrte sogenannte Kaiser-Dalmatica, ein Diakonengewand von blauem, seidenem Stoffe mit figurenreichen Stickereien, auf der Vorderseite die Wiederkunft Christi, auf der Rückseite die Transfiguration, auf den Schulterblättern das Abendmahl darstellend, und zwar so, dass Christus auf der einen Seite das Brod, auf der andern den Kelch den Aposteln darreicht[1]). (Fig. 60.) Die Geschichte dieses Gewandes ist leider nicht festgestellt. Der Sage nach soll es zur Bekleidung der Kaiser bei der Krönung und zwar schon seit der Krönung Karls des Grossen gedient haben. Allein jenes ist zweifelhaft und dieses wird schon durch die Buchstaben der griechischen Inschriften widerlegt, welche frühestens dem Anfange des elften Jahrhunderts angehören. Auf diese späte Zeit deuten auch die gestreckten Körperverhältnisse der Figuren, während die Compositionen und einzelne Züge in denselben noch von hoher Schönheit sind, und daher eher dieser Epoche, als der späteren, in der der Verfall schon weiter vorgeschritten war, zuzuschreiben sind. Jedenfalls können, wenn sich später so geschickte Nachahmer gefunden haben sollten, die Zeichnungen nicht später sein, und das ganze Werk ist ein höchst charakteristisches und ausgezeichnetes der byzantinischen Schule vor ihrem äussersten Verfalle[2]). Besonders merkwürdig ist die figurenreichste der verschiedenen, auf dem Gewande befindlichen Zeichnungen, die Wiederkunft Christi. In der Mitte eines grossen Strahlenkreises thront der Heiland in edler Gestalt und wahrhaft überraschender jugendlicher Schönheit mit bartlosem, ungewöhnlich rundem Antlitz auf dem Regenbogen, die Rechte redend erhoben, in der Linken ein geöffnetes Buch, in welchem man die

[1]) Abbildungen bei Sulpiz Boisserée, über die Kaiserdalmatica in der Peterskirche, in den Abhandlungen der Münchener Akademie. Band III. Abth. 3. S. 555, und bei Didron Annales archéol. I. p. 152 ff. Vgl. auch Platner Beschr. Roms. II. 1. 203, und Unger a. a. O. S. 446.

[2]) Boisserée a. a. O. erklärt sich für das 12. oder 13. Jahrhundert, aber nur aus dem offenbar unzureichenden Grunde, dass in dieser Zeit bei der wiederholten Anwesenheit der Kaiser im Morgenlande die Uebertragung des griechischen Gewandes in die Peterskirche am wahrscheinlichsten sei. Weiss, Kostümkunde, Mittelalter. S. 65, bezweifelt sogar den griechischen Ursprung, aber nur weil er die byzantinische Kunst einer so vorzüglichen Arbeit nicht fähig hält, eine Ansicht, welche bei den charakteristisch byzantinischen Zügen der Zeichnung nicht haltbar ist. Selbst in Sicilien, wo die Nachahmung des Byzantinischen am weitesten ging, wäre sie schwerlich so gelungen.



Fig. 60. Das Abendmahl. Aus der Kaiserdalmatica zu Rom.

Anfangsworte jener Anrede des wiederkehrenden Königs an seine Getreuen (Matthäus 25 v. 34) liest: Kommt her, ihr Gesegneten meines Vaters. Ueber dem Strahlenkreise das Kreuz mit den Marterwerkzeugen, um dasselbe herum in quadratischer Aufstellung die Symbole der Evangelisten. Neben dem Herrn auf der einen Seite Maria, auf der andern Johannes, dahinter im Halbkreise die Chöre der Engel, alle geflügelt, die Mehrzahl in der ausschliesslich byzantinischen Tracht der Erzengel, mit enganliegender, langer, mit gestickten Streifen verzierter Tunica. Unter den Füssen des Heilandes dann Schaaren Volkes, Männer und Frauen, Geistliche und Weltliche, mehrere darunter mit Kronen geschmückt, namentlich auch eine Kaiserin, alle ohne Nimbus. Ausserhalb des Kreises sieht man auf der rechten Seite Christi einen Greis sitzen, der ein Kind auf dem Schoosse hält und hinter dem mehrere Kinder stehen, also ohne Zweifel Abraham, auf der linken aber Johannes den Täufer, bloss mit dem Schurze bekleidet, hier also wohl als Bussprediger in der Wüste zu sehr zarter, euphemistischer Andeutung der Verdammten[1]. Die Körperbildung und Gewandbehandlung ist überraschend gut.

Weniger gelungen ist die Darstellung der Transfiguration, während die beiden Momente des Abendmahls nur durch die übermässige Länge der Figuren und durch den knechtischen Ausdruck der Demuth an den Aposteln die späte Entstehung verrathen, übrigens aber durch die Klarheit der Anordnung in der allerdings streng symmetrischen Composition, durch Zeich-

[1]) Fast dieselbe Darstellung, jedoch in viel geringerer und späterer, ohne Zweifel erst dem 13. Jahrhundert angehöriger Ausführung findet sich auf einem Triptychon im christlichen Museum des Vaticans (Agincourt Peint. tab. 91), nur dass auch die unterhalb des Heilandes wandelnden Personen Heiligenscheine haben und mit den Engeln augenscheinlich einen zusammenhängenden Festzug bilden. Sie stellen daher hier unbezweifelt die verschiedenen Chöre der Heiligen dar, wofür Boisserée a. a. O. S. 369 auch jene Schaaren auf der Dalmatica hält, welche ich wegen des mangelnden Nimbus und weil sie sich an die Engel nicht anschliessen, eher für die noch lebenden, dem Herrn entgegenkommenden Gerechten halten möchte. Die Bedeutung des Bildes ist ohne Zweifel hier wie da die Wiederkunft Christi (ἡ δευτέρα παρουσία), ein in der griechischen Kirche beliebter Gegenstand, von dem das Malerbuch vom Berge Athos (bei Schäfer S. 262) eine ausführliche Beschreibung giebt. Nach derselben gehören zu der vollständigen Darstellung sowohl die neun Chöre der Heiligen als auch weiter unten die Erde, natürlich wohl mit ihren Bewohnern. Es kann daher sein, dass die Erfinder der beiden Compositionen, der Dalmatica und des Triptychons, da der Raum ihnen jene Vollständigkeit nicht gestattete, jeder einen andern Theil beibehielten. Bemerkenswerth ist übrigens, dass das Malerbuch der Gestalten des Abraham und des Johannes (dessen Bedeutung nicht so ganz sicher ist), nicht erwähnt, während beide Darstellungen darin ganz genau übereinstimmen. Wenn übrigens der deutsche Text zu Agincourts Kupfern das auf Taf. 91 dargestellte Triptychon, als „wahrscheinlich aus dem 15. Jahrhundert, in Italien gefertigt“ bezeichnet, so kann das nur ein Versehen sein. Der byzantinische Ursprung ist ausser Zweifel.

nung und Gewandung und besonders durch die würdige Haltung Christi den vollen Beweis liefern, welche grossen Vorzüge die byzantinische Kunst noch so spät bewahrt hatte.

Dritte Epoche.

Verfall der byzantinischen Kunst.

Bei der abendländischen Kunst, die uns später zu betrachten bleibt werden wir das elfte Jahrhundert als eine Grenze erkennen, von welcher ein Aufsteigen, ein allmäliges zwar, aber entschiedenes beginnt. Auch in der byzantinischen Geschichte bildet es einen, wenngleich weniger plötzlichen Wendepunkt, nur in umgekehrter Richtung, während dort der Weg sich aufwärts wendet, zieht er sich hier nach unten. Eine äussere Begebenheit, welche diesen zunehmenden Verfall herbeiführte, ist nicht vorhanden; neue Bilderstürme, verheerende Durchzüge barbarischer Feinde durch die innern Provinzen traten nicht ein. Zwar zeigt die Geschichte der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts Empörungen, unglückliche oder doch unehrenvolle Kriege, einen raschen Wechsel schwacher Regenten, aber solche Erscheinungen waren dem Reiche nicht neu. Die Hauptstadt selbst erhielt sich noch immer in altem Glanze, durch Handel und Gewerbe, durch die Benutzung hergebrachter Kenntnisse und ererbter Schätze reich und blühend Bald nach der Mitte des Jahrhunderts (1057) kam sogar das neue und kräftigere Geschlecht der Komnenen auf den Thron, welches wesentlich zur längern Erhaltung des Reiches beitrug. Als am Ende desselben die Kreuzfahrer das byzantinische Reich durchziehen, erregt zwar die Treulosigkeit und Hinterlist seiner Bewohner und Beamten ihren Zorn, aber sie betrachten doch die geregelten Institutionen mit Verwunderung und beugen sich vor der Macht des Autokrators. Auch die Wissenschaften fanden in diesem Herrscherhause eifrige Gönner. Dass dennoch jetzt der Verfall der Kunst sichtbarer hervortrat und rascher fortschritt, war nur die Folge längst vorhandener Ursachen. Die Lebenskraft des Volkes war erschöpft, die innere Schwäche machte sich immer stärker fühlbar. Der Druck der politischen und kirchlichen Despotie, welcher schon so lange auf den Gemüthern lastete, hatte sie bis dahin noch nicht völlig zu Boden gedrückt; noch immer hatten sich Aufgaben geboten, welche sie in Spannung und Selbstthätigkeit erhielten. Zuerst die dogmatischen Streitigkeiten, an welchen jeder Einzelne sich betheiligte[1]); dann der Glanz des Justinianeischen Reiches, der Hoffnungen erweckte und Allen ein Gefühl der Befriedigung und des Stolzes gab; darauf der Bilderstreit mit seiner siegreichen Oppo-

---

[1]) S. oben S. 112.

sition gegen die Uebergriffe der weltlichen Macht; nach der Beendigung desselben die scheinbare Wiederbelebung antiker Kunst und Wissenschaft, endlich der Streit mit dem abendländischen Papstthum über rituelle, dem Volksbewusstsein näher liegende Fragen. Alles dies hatte noch Bewegung und scheinbares Leben in die Massen gebracht. Als nun in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts auch dieser Streit und zwar im Sinne der griechischen Nation beendet, das Bestehen ihrer rituellen Gewohnheiten gesichert, die Selbstständigkeit ihrer Kirche ausgesprochen war, waren ihre Lebensaufgaben erschöpft. Wie der despotische Staat in seinem längst bestehenden gesetzlichen System, wie die Wissenschaft in ihrer unbedingten Unterwerfung unter die Ueberlieferung, war nun auch die Kirche in ihren Dogmen und Gebräuchen fest abgeschlossen und unantastbar. Alles war fertig, nichts übrig, was die Gemüther begeistern, ihnen höhere Ziele stellen, sie über den alltäglichen Kreislauf egoistischer Klugheit und äusserlicher Pflichterfüllung, über die träge Gewohnheit gedankenlosen Gehorsams hinausheben konnte. Immer stärker zeigte sich dies geistige Erschlaffen, und als gegen Ende des elften Jahrhunderts die Schaaren des Abendlandes herbeiströmten, um das heilige Grab mit ihrem Blute von der Herrschaft der Ungläubigen zu befreien, war die Begeisterungsfähigkeit der Byzantiner schon so erstorben, dass auch dieser Hergang sie nicht aus ihrer Lethargie zu erwecken vermochte und dass sie auch bei diesem sie in jeder Beziehung so nahe angehenden Kampfe ruhige Zuschauer blieben.

Es ist begreiflich, dass diese geistige Ermattung sich an den zartesten geistigen Leistungen, in der Kunst, zuerst fühlbar machte; wir haben schon in der vorigen Epoche beobachtet, wie sie hier allmälig und zunächst in feineren Zügen sich äusserte, während die Technik noch auf ihrer Höhe stand. So war es auch noch im Beginn dieser Epoche. Aber auch an der Technik selbst, ungeachtet ihrer Meisterschaft zeigte sich doch bald die geistige Ermüdung, welche sich der Kunst mehr und mehr bemächtigte.

Eine merkwürdige Anschauung dieses Zustandes erhalten wir durch eine Gruppe von grossen Kunstwerken, die wir zwar nur in Italien antreffen, die aber als Arbeiten von Constantinopel aus dem Anfange dieser Epoche vollständig beglaubigt sind. Es sind dies eherne Kirchenthüren, in der Art ausgeführt, dass einzelne starke Platten von Bronce, durch vortretende Leisten gleichen Stoffes eingerahmt und auf den hölzernen Thürflügeln befestigt, ein Ganzes bilden. Diese Platten sind dann sämmtlich geschmückt, zum Theil nur mit Kreuzen, einzelnen Thiergestalten oder bildlosen Inschriften; zum Theil aber auch mit Heiligenbildern und historischen Compositionen, dies alles aber nicht in plastischem Erzguss, sondern in flacher Zeichnung, indem die Umrisse und inneren Gewandlinien auf der Erzfläche eingegraben und mit Silberdraht oder mit einer farbigen Masse

ausgefüllt, die nackten Theile der Gestalten, Gesicht, Hände, Füsse aber mit Silberplättchen belegt und durch Gravirung weiter ausgeführt sind. Thüren dieser Art finden sich am Dome von Amalfi (von 1066), an der Klosterkirche von Monte Cassino (1070), an der von St. Paul bei Rom (1070), an der Wallfahrtskirche zu Monte S. Angelo auf dem Berge Gargano an der Ostküste Italiens (1076), an S. Salvatore zu Atrani bei Amalfi (1087), am Dome zu Salerno (1084) und endlich an der Marcuskirche zu Venedig (1112). Alle diese Thüren sind mit Inschriften versehen, welche die Zeit der Entstehung wenigstens annähernd feststellen, zum Theil auch der Ausführung in Constantinopel gedenken, die in den übrigen Fällen, wo sie nicht ausdrücklich erwähnt ist, durch Nebenumstände vollständig erwiesen oder doch als höchst wahrscheinlich anzunehmen ist. Merkwürdig ist dabei, dass die fünf zuerst genannten dieser Thüren, obgleich zum Theil in ziemlich weit von einander entfernten Orten, von verschiedenen Gliedern einer und derselben Familie, nämlich der der Pantaleonen von Amalfi, gestiftet sind[1]). Da diese damals höchst blühende Handelsstadt mit Constantinopel in enger Verbindung stand und daselbst eine Niederlassung hatte, so ist es, bei dem tiefen Verfall der Kunst in Italien, sehr begreiflich, dass die Mitglieder jenes reichen Hauses, das in Amalfi eine fast fürstliche Stellung einnahm, sich vorzugsweise dorthin wendeten. Der Umstand, dass sie sämmtlich Arbeiten derselben Technik zum Gegenstande ihrer Stiftungen machten, wurde entweder durch uns unbekannte Beziehungen oder dadurch herbeigeführt, dass diese Kunstweise, damals besonders beliebt war[2]).

---

[1]) Vergl. die Inschriften und überhaupt nähere Nachrichten über diese Thüren in einem Aufsatze von Dr. Strehlke in v. Quast und Otte, Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, Band II (1858). S. 100 ff. Dass die Arbeit in Constantinopel ausgeführt, sprechen zwar die Inschriften nur an den Thüren von St. Paul bei Rom und von Monte S. Angelo ausdrücklich aus, ist aber bei der Gleichheit der Behandlung wenigstens bei allen Stiftungen der Pantaleonen nicht zu bezweifeln. Bei der Thüre von Monte Cassino ist die Ausführung in Constantinopel durch Leo von Ostia in seiner Chronik ausführlich bezeugt. Bei der von Venedig ergiebt die Inschrift: Leo da Molino hoc opus fieri jussit, nur die Entstehungszeit um 1112, da der Stifter in diesem Jahre Procurator von S. Marcus war. Es ist daher möglich, dass die Arbeit, wie Einige behaupten, in Nachahmung einer anderen, älteren und unzweifelhaft byzantinischen Thür der Marcuskirche, in Venedig ausgeführt ist. Immer aber lassen die griechischen Texte auf den von den dargestellten Propheten gehaltenen Büchern darauf schliessen, dass der Künstler ein Grieche war, während dann die lateinischen Beischriften der Namen von einem einheimischen Arbeiter hinzugefügt sein können, und jedenfalls ist Technik und Styl byzantinisch.

[2]) Dass sie keine neuerfundene war, ergiebt sich daraus, dass an der Marcuskirche zu Venedig, ausser der eben erwähnten Thüre von 1112 sich eine andere, gleicher Technik, aber in mehr alterthümlicher Zeichnung der Figuren findet.

Alle diese Thüren[1]) sind in Beziehung auf die Zahl und Ausstattung der einzelnen Tafeln verschieden; die kleinsten enthalten nur vier senkrechte Reihen von je sechs, im Ganzen also 24, die grössesten sechs Reihen von je neun, also 54 Felder. Die Tafeln auf den Thüren von Monte Cassino enthalten theils ornamentirte Kreuze, theils Inschriften, nämlich ein Verzeichniss der Besitzungen des Klosters. Die von Amalfi, Atrani und Salerno haben darunter einige einzelne Gestalten, Christus, Maria und Heilige oder Apostel, die von Monte S. Gargano sind sogar überwiegend mit Compositionen aus der Legende des Erzengels Michael, von freilich sehr geringem Kunstwerthe geschmückt. Sehr viel festerer und besserer Zeichnung sind dann die sämmtlich einzeln stehenden Gestalten (Christus, Maria, Propheten und Apostel) auf den sechsunddreissig älteren Feldern der erwähnten venetianischen Thüren. Bei Weitem das bedeutendste Werk dieser ganzen Gruppe aber waren die Thüren der Paulskirche bei Rom, welche zwar bei dem Brande dieser Kirche im Jahre 1822 grossentheils zerstört und deren Ueberreste seitdem unsichtbar sind, von denen wir aber mehrere Zeichnungen besitzen, welche uns ein Urtheil über sie gestatten[2]). Von ihren 54 Feldern geben zwölf das Leben Christi, andere die stehenden Figuren der Propheten und Apostel, andere endlich die Darstellung des Todes der letzten, die übrigen sechs sind mit Kreuzen, Adlern und Inschriften ausgefüllt. Eine dieser Inschriften belehrt uns, dass das Werk in Constantinopel und zwar im Jahre 1070 in der Zeit des Mönchs Hildebrand, des nachherigen Papstes Gregor VII., auf Kosten oder mit Beihülfe des Consuls Pantaleone gefertigt sei[3]). Dieser als Stifter ist selbst auf einer der Tafeln vor dem h. Paulus knieend dargestellt, und wird in lateinischen Versen als solcher der Fürbitte empfohlen. In einer griechischen Inschrift nennt sich dann auch der Meister, der das Werk, wie er sich rühmt, mit seiner Hand ausgeführt: „Staurakios der Giesser.“ Schon dies in byzantinischen Werken, besonders dieser spätern

---

[1]) Abbildungen der Thüren von Amalfi (Taf. 85 Fig. 7.), Monte S. Angelo (Taf. 39. und Taf. 85. Fig. 1, 2.), Atrani (Band II. S. 285, und Taf. 85. Fig. 8, 9.), Salerno (Band II. S. 284 und Taf. 85. Fig. 4, 5.), bei Schulz Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. Vorzügliche Farbendrücke der Thüre des Leo da Molino in Venedig im Jahrbuche der k. k. Central-Commission Band IV. Wien 1860.

[2]) Ausser den fast unbrauchbaren Stichen bei Ciampini Vetera Monimenta Roma 1690. Vol. I. pl. 18 besitzen wir bessere Abbildungen bei Nicolai, La Basilica di S. Paolo, Roma 1815, pl. 11—17, und besonders bei Agincourt, Sculpture Taf. 13—20.

[3]) Die lateinische Inschrift, welche dies besagt, enthält den Irrthum, dass sie den damals regierenden Papst statt Alexander II. als Alexander IV. bezeichnet, der doch erst 1254 erwählt wurde. Platner a. a. O. III. 1. S. 447. Sie wird also wohl später hinzugefügt sein. Das Datum selbst ist dessenungeachtet durch die Beziehung auf den Consul Pantaleon genügend beglaubigt.

Zeit, seltene Selbstgefühl des Künstlers zeigt, dass wir es hier mit einer Arbeit zu thun haben, welche mit vollem Bewusstsein ihrer Wichtigkeit ausgeführt war und uns wohl gestattet, danach das Kunstvermögen dieser Zeit zu beurtheilen. In der That ist sie nicht ohne Verdienst. Die Zeichnung ist fest, die Compositionen sind klar, einige, zum Beispiel die Verkündigung, haben noch eine gewisse Grossartigkeit. Aber bei andern ist die herkömmliche regelmässige Anordnung schon mit äusserster Trockenheit behandelt. Die wiederholt vorkommenden Figuren der Apostel auf ihrem Sterbebette sind von der höchsten Starrheit, mumienartig, im langweiligsten Einerlei dargestellt; und auch bei den einzeln stehenden Gestalten hat das Leblose schon eine hohe Stufe erreicht [1]). Sie haben alle übermässig lange Verhältnisse, zehn bis dreizehn Kopflängen und häufig ist die untere Hälfte des Körpers viel grösser als die obere. Bei den bekleideten Gestalten ist die Mannigfaltigkeit der Gewandmotive anzuerkennen, auch ist der Faltenwurf sorgsam durch einzelne Striche angedeutet; aber häufig sind diese schon an falschen Stellen angebracht und so gehäuft, dass sie die Flächen des Körpers unterbrechen. Alles trägt dazu bei ihnen ein gespenstisches Ansehen zu geben.

Diese Schwächen finden sich dann bei den figürlichen Darstellungen der andern Thüren, meistens in noch stärkerem Grade, wieder. Aber wichtiger als diese einzelnen Mängel ist uns die Technik selbst, die wir in diesen Werken in so schwunghaftem Betriebe sehen. Man verstand sich also noch sehr wohl auf die Mischung und Behandlung des Erzes; aber während dieser Stoff sich vor Allem zur Bildung plastischer Formen eignet und stets dazu verwendet war, muss er sich hier vermöge einer raffinirten und mühsamen Arbeit zur Aufnahme flacher Zeichnungen gebrauchen lassen. Es war das freilich nur eine Consequenz der Zurücksetzung der Plastik, die schon seit Jahrhunderten stattfand; das Auge hatte sich immer mehr von der vollen Form entwöhnt, es kannte und verlangte nur Flächenbilder. Aber, dass man vor dieser Consequenz auch hier nicht zurückschreckte, das eben ist das Charakteristische. Diese flachen Gestalten, auf der dunkeln Farbe des Erzes mit blossen Umrisslinien gezeichnet, mit den bleichen, durch Silberplättchen gebildeten Gesichtern, Händen und Füssen, haben nothwendig etwas Leichenhaftes, Gespenstisches, das den unbefangenen, natürlichen Sinn eher abschrecken, als anziehen konnte. Dass man dennoch diese Technik ausbildete, die viel-

[1]) Freilich war schon vor dem Brande vom Jahre 1822 die Schmelzarbeit, mit welcher die Köpfe ausgefüllt gewesen waren, verschwunden, so dass wir von diesen auf Agincourt's Zeichnungen (Sculpt. t. 13 ff.) nur das hohle Oval sehen. Doch fand Rumohr (Ital. Forsch. I. 303.), welcher sie noch stellenweise sah, sie „durchhin roh und verflossen."

fachen Schwierigkeiten, welche sie darbot, überwand, zeigt, dass man diesen Eindruck nicht scheute, ihn vielmehr erstrebte. Eine äussere Veranlassung dafür lag nicht vor; nur gegen die Statuen, nicht gegen das Relief war das kirchliche Verbot gerichtet. Aber der Geschmack des Publikums war bestimmend, und dieser war dahin gekommen, dass er das Thatkräftige, Lebensvolle nicht mehr zu würdigen wusste, und an dem Starren und Leichenhaften ein Wohlgefallen fand. Es vertrat ihm die Stelle des Würdigen und Majestätischen und galt als charakteristische Aeusserung der Heiligkeit. Die Gewohnheit, sich unverstandenen Satzungen zu unterwerfen, der stumpfe, knechtische Sinn eines gedemüthigten Volkes, die geistlose in leeren Förmlichkeiten bestehende Frömmigkeit fanden darin die ihnen entsprechende Erscheinung[1]).

Dass nicht eine wirkliche Unfähigkeit zu plastischer Darstellung, sondern der Geschmack des byzantinischen Publikums dabei maassgebend war, beweisen die wenigen Elfenbeinreliefs, deren Entstehung in dieser Zeit nachweislich ist. Sie erhalten sich noch eine Zeitlang auf derselben Stufe wie in der vorigen Epoche. Dahin gehört vor Allem eine im kaiserlichen Medaillenkabinet zu Paris bewahrte Platte, welche bei dem Regierungsantritt des Kaisers Romanus IV. (1068), also gleichzeitig mit jenen Erzthüren gefertigt ist. Man sieht darauf den Kaiser nebst seiner Gemahlin, beide in den schweren Goldgewändern des Krönungsornates und in der herkömmlichen steifen Haltung, zwischen ihnen aber auf einem reichen Stufenbau Christus, der die Hände ihren Kronen auflegt[2]). Die Anordnung ist also genau dieselbe wie auf jener, früher erwähnten Tafel mit den Bildern Otto's II. und der Theophania, die Gestalten sind auch hier von allzu grosser Länge, aber die Gesichtszüge des kaiserlichen Paares sind ziemlich lebendig, und die Gestalt Christi in wohlverstandener antiker Gewandung ist durchaus würdig und von edelem Ausdruck. Ein Triptychon desselben Kabinets, das auf der Mitteltafel Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes nebst trauernden Engeln und den in kleinerer Dimension dargestellten kaiserlichen Heiligen, Constantin und Helena, auf den Seitentafeln aber Brustbilder von Heiligen, alles mit zahlreichen griechi-

---

[1]) Diese Technik (Tauschirkunst, Damasquinerie) scheint im Orient schon früh vielfach angewendet und wird von Theophilus (Diversarum artium schedula, in der Vorrede) vorzugsweise den Arabern zugeschrieben. In Italien bezeichnete man sie, wenigstens im 16. Jahrhunderte, als: lavoro all' azzimina, all' arsimina oder alla gemina (Cicognara, storia della Scultura. Vol. 5. p. 499), während Unger a. a. O. S. 438. dafür das Wort Agemina braucht und für griechisch zu halten scheint, ohne jedoch Stellen griechischer Schriftsteller dafür zu citiren.

[2]) Abbildungen im Trésor numismatique, Basreliefs et ornements, II. Taf. 52, und in Didron's Annales archéologiques. Vol. 18. p. 197.

schen Inschriften, enthält[1]), wird ungefähr gleichzeitig sein. Das Costüm Constantins und der Helena ist genau dasselbe wie das des Romanus und seiner Gemahlin, und selbst das bärtige Haupt des Christus gleicht dem auf jener Tafel. Auch ist die Behandlung noch eine recht würdige, nur dass die Haltung der Gestalten hier durchweg noch steifer, die gleiche, an allen sich wiederholende Senkung des Hauptes ermüdend, und die übermässige Länge der Körper noch auffallender ist. Christus am Kreuze, bloss mit dem Schurze bekleidet, lässt schon die vier Nägel erkennen, hat aber noch nicht die bei späteren byzantinischen Werken übliche unwürdige Haltung mit gebogenem Leibe. Sonne und Mond sind über seinem Haupte sichtbar, aber nicht mehr als Personificationen, sondern als Strahlenkugel und Mondscheibe. Viel roher ist dann die Elfenbeintafel, welche, einst in der Sammlung des Grafen Bastard[2]), den h. Demetrius in einer noch an die Antike erinnernden Rüstung und in kriegerischer Haltung zeigt. Die völlig unbeholfene Ausführung, besonders der nackten Theile, lässt an eine späte, dem zwölften oder dreizehnten Jahrhundert zuzuschreibende Nachahmung eines älteren Werkes denken, was auch durch die Form der griechischen Buchstaben in der Inschrift bestätiget wird. Von da an scheint dann die Elfenbeinarbeit im byzantinischen Reiche mehr und mehr ausser Gebrauch gekommen zu sein, indem aus dem vierzehnten und den folgenden Jahrhunderten von plastischen Arbeiten nur noch einige Holzschnitzwerke von mikroskopischer Kleinheit erhalten sind, deren spät griechischer Ursprung aus den Inschriften hervorgeht, und deren einziges Verdienst in dem mechanischen Fleisse und der Geduld ihrer, ohne Zweifel mönchischen, Urheber besteht[3]).

Die vollständigste Anschauung von dem Entwickelungsgange in dieser Epoche und von den verschiedenen, dabei mitwirkenden Factoren gewähren uns auch hier noch ein Mal die Miniaturen, weil wir nur von ihnen eine hinreichende Anzahl mit festen Daten besitzen.

Ueberblicken wir die, welche noch der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts angehören, so finden wir neben der zunehmenden Dürre und Trockenheit der Körperformen und des geistigen Inhalts zugleich die weitere Entwickelung jener spielenden und phantastischen Ornamentation, die wir schon in den späteren Arbeiten der vorigen Epoche wahrnahmen. Die Bildung der Initialen aus menschlichen Gestalten in irgend einer dem Texte entsprechenden Handlung, die freilich nicht leicht ohne Verrenkungen oder gewaltsame Behandlung der Körper ausführbar war, wird

[1]) Trésor numismatique a. a. O. Taf. 57.
[2]) Trésor numismatique a. a. O. Taf. 37.
[3]) Labarte a. a. O. I. p. 216 und 297.

nun bei wachsender Unkenntniss und Nichtachtung des Körperbaues immer beliebter. Dazu kamen dann noch ähnliche Zusammensetzungen aus Thiergestalten, die stark an gewisse Initialen des Abendlandes erinnern, und endlich jene bedeutungslosen Vignetten, welche, viereckig eingerahmt und mit oft schön gezeichneten Rankengewinden so wie mit Blumen, Vögeln und anderen Thieren auf goldenem Grunde verziert, die Anfangsseite der Kapitel schmücken, und einen arabischen oder sonst orientalischen Einfluss verrathen. Wir sehen also neben der zunehmenden Erstarrung des antiken Geistes das Eindringen fremder Elemente, welche, da sie weder mit Begeisterung aufgenommen, noch energisch zurückgestossen wurden, das Stylgefühl nur noch mehr schwächen und verwirren mussten.

Ein frühes Beispiel dieser Mischung ist der vom Jahre 1063 datirte Codex mit den Homilien Gregors von Nazianz in der vaticanischen Bibliothek (Nr. 463), in welchem das Bild des schreibenden Verfassers schon alle Zeichen der Erstarrung trägt, während die Initialen oft in gewaltsamster Abbreviatur der typischen Darstellung heilige Momente andeuten[1]. Auch die Vorliebe für mikroskopisch kleine Dimensionen zeigt sich noch, welche, während sie den Eindruck der Künstlichkeit und Sauberkeit gewährten, den Vorzug hatten, die Unkenntniss oder Unfähigkeit der Maler weniger auffallend zu machen. In dem sehr reich ausgestatteten, der Schrift nach der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts angehörigen, Evangeliarium Nr. 74 der Pariser Bibliothek[2], ist daraus eine eigenthümliche, in der byzantinischen Kunst bisher unerhörte Mischung der Bilder und Ornamente hervorgegangen. Vor jedem Evangelium ist nämlich auch hier das Bild des schreibenden Evangelisten angebracht, aber nicht wie sonst in grösserer Dimension das ganze Blatt füllend, sondern nur als kleines Rundbild in der Mitte einer grösseren quadratischen Vignette, welche zwischen Rankengewinden mit farbigen Blättern ausser jenem Mittelbilde noch oben und unten je zwei kleinere Medaillons mit Nebenfiguren enthält. Die Figuren in diesen Rundbildern sind daher überaus klein, dabei aber noch so sorgfältig gezeichnet und so ausdrucksvoll, dass sie die Betrachtung durch die Lupe verlangen. Bemerkenswerth ist aber dabei, welche Freiheiten gegen das bisherige Herkommen sich der Maler im Schutze dieser kleinen Dimensionen erlaubt. Er giebt nämlich wiederholt die bisher vermiedene Darstellung Gottes des Vaters. In dem Medaillon über Matthäus

---

[1]) Agincourt Peint. Taf. 49. Platner Beschr. Roms. II. 2. S. 353. Die Taufe Christi giebt den Buchstaben X in der Weise, dass die zu einander geneigten Gestalten des Täufers und des Erlösers die unteren, zwei herabfliegende Engel die oberen Schenkel und die Taube die Mitte bilden.

[2]) Waagen a. a. O. S. 227. Labarte III. S. 66 ff.

ist zwischen Cherubim „Der Alte der Tage“, und über Johannes derselbe wieder mit deutlicher Inschrift, und daneben auf der einen Seite Christus, auf der andern „Immanuel“ dargestellt, also wahrscheinlich die Trinität. Auch sonst begegnen sich hier antike Vorstellungen mit mehr modernen. Bei dem Abendmahle erscheinen die Jünger noch einmal zu Tische liegend, bei der Kreuzigung aber ist Christus schon nicht mehr mit vollständiger Tunica, sondern, wie es fortan fast ausschliesslich geschieht, nur mit dem Lendentuche bekleidet.

Mehr im Kreise der bisherigen Vorstellungen bleiben die Bilder in einer Sammlung von Schriften des Johannes Chrysostomos (Pariser Bibliothek Coislin Nr. 79), welche für den Kaiser Nicephorus Botaniates während seiner kurzen Regierung (1078—1081) geschrieben ist und sein Bildniss vier Mal enthält [1]. Zuerst thronend zwischen den allegorischen Gestalten der Gerechtigkeit und Wahrheit, und umgeben von seinen in viel kleinerer Dimension dargestellten Hofbeamten; dann stehend zwischen dem Erzengel Michael und dem h. Chrysostomos; dann wieder thronend und die Vorlesung des Buches durch einen Mönch anhörend, endlich nebst der Kaiserin im vollsten Ornate den Segen Christi empfangend. Das Technische ist noch vortrefflich, die Farbe kräftig und harmonisch, die Zeichnung sorgfältig, die Köpfe sind individuell gehalten. Aber die Gewänder sind noch mehr als bisher fest anliegend, mit Verzierungen überladen und steif.

Der Nachfolger dieses Kaisers, der energische Alexius Comnenus (1081—1118), für die Erhaltung der Glaubenseinheit eifrig bemüht, veranstaltete die Abfassung eines Werkes, welches die Gründe zur Widerlegung aller Ketzereien enthalten sollte, und daher „Panoplia dogmatica“, dogmatisches Waffenmagazin genannt wurde. Die vaticanische Bibliothek besitzt nun (Nr. 666) ein ohne Zweifel für den Kaiser selbst, und zwar, wie die greisen Züge seines Bildnisses schliessen lassen, in den letzten Jahren seiner langen Regierung, etwa von 1110 bis 1118 gefertigtes Exemplar, dessen Miniaturen zwar nicht auf den Inhalt des Werkes eingehen, sondern sich nur mit der Entstehung desselben und mit seinem Verhältnisse zum Kaiser beschäftigen, aber mit höchster Sorgfalt und gewiss mit den besten künstlerischen Kräften ausgeführt sind [2]. Es sind nur drei Blätter auf Goldgrund, aber in der Grösse des Foliobandes und mit möglichst grossen Dimensionen der Figuren. Das erste Bild zeigt die Kirchenväter, aus deren Schriften die Compilatoren des Werkes geschöpft hatten, mit ihren Büchern in der Hand; auf dem zweiten ist der Kaiser dargestellt, der diese Schriften entgegennimmt; auf dem dritten endlich steht er, das

[1] Labarte III. 69. Waagen III. 227.

[2] Agincourt Taf. 58. Beschr. Roms II. 2. 353. Labarte III. 72.

vollendete Buch darbringend vor dem thronenden und segnenden Heiland. Auch hier ist die Farbe noch kräftig und harmonisch und die Zeichnung mit fester Hand ausgeführt, aber alle Mängel der byzantinischen Richtung haben schon einen überaus hohen Grad erreicht. Die Kirchenschriftsteller auf dem ersten Blatte stehen in dichtgedrängter unbelebter Masse, ihre Körper, obgleich in der malerisch günstigeren geistlichen Tracht, geben nur monotone senkrechte Linien, ihre grämlichen Gesichter sind trotz äusserer Verschiedenheiten einförmig. Noch schlimmer ist dann der Kaiser selbst auf dem zweiten Bilde, wo er zur Empfangnahme des Buches die Hände nicht frei, sondern von dem steifen geblümten Stoffe seines kaiserlichen Mantels umwickelt erhebt, und dadurch eine ganz unförmliche Masse bildet. Der kurze, etwa dreissigjährige Zeitraum seit der Entstehung des vorerwähnten Buches hatte die Erstarrung schon sehr vermehrt.

Auch von seinem Sohne, dem Kaiser Johannes (1118—1143) besitzt die vaticanische Handschrift ein künstlerisches Document, ein Evangeliarium, anscheinend im Jahre 1128 ausgeführt, mit zahlreichen Miniaturen[1]), von denen eine wiederum den Kaiser nebst seinem Sohne Alexius, von Christus gesegnet, darstellt. Die beiden Fürsten wieder in enganliegenden, geblümten Festkleidern, säulenartig steif und in paralleler Haltung, Christus von zwei gekrönten weiblichen Gestalten begleitet, die ihm in die Ohren zu flüstern scheinen. Es sind der Inschrift zufolge Barmherzigkeit und Gerechtigkeit, aber selbst diese allegorischen Gestalten tragen nicht mehr die freie antike, sondern steife byzantinische Tracht. Die übrigen Bilder stellen evangelische Geschichten in einer Weise dar, die das ausschliesslich stoffartige Interesse und das Sinken des künstlerischen Gefühls erkennen lässt. Sie sind nämlich, um möglichst viel Figuren und Hergänge aufzunehmen, mit gewaltig hohem Augenpunkte componirt, dabei aber höchst nachlässig gezeichnet, die Figuren gestreckt und dünn, die Bewegungen schwach oder gewaltsam und unbeholfen. Grössere Menschenmassen, die Chöre der Engel, die Schaaren der Abgeschiedenen bei dem Herabsteigen Christi zum Limbus, werden durch eine pyramidalisch aufsteigende Menge von Schädeln hinter den voranstehenden Gestalten angedeutet. Diese bequeme Anordnung findet sich ebenso in einem ungefähr gleichzeitigen Evangeliarium des Vatican's (Nr. 1156), welches übrigens prachtvolle, kräftig colorirte Vignetten mit zierlichen Ranken auf Goldgrund, und somit noch einen Anklang besserer Technik enthält[2]).

Sehr merkwürdig wegen des im Inhalt sowohl wie in der Ausführung hervortretenden phantastischen Elements ist dann ein Buch, das wir in

[1]) Agincourt Taf. 59. Labarte III. 73.
[2]) Agincourt Taf. 57. Labarte III. 74.

zwei Exemplaren besitzen, die Predigten eines gewissen Mönchs Jacob über die Marienfeste, das eine im Vatican Nr. 1162, das andere in der Pariser Bibliothek Nr. 1208, jenes anscheinend das Original, dieses die Copie, beide wohl dem Anfange des zwölften Jahrhunderts angehörig[1]). Kolorit und Goldgrund sind glänzend, die antiken Gewandmotive ziemlich wohlverstanden, aber die Zeichnung ist schon überaus trocken, die Gestalten sind übermässig lang und steif, die Bewegungen lahm, die Compositionen willkürlich und ohne Rücksicht auf Naturwahrheit. Der Verfasser und der Maler haben ihrer Phantasie freien Lauf gelassen, um das Leben der Jungfrau von allen Seiten zu betrachten und zu verherrlichen. Sie erscheint schon auf Erden im beständigen Verkehr mit Engeln, bald im Freien, etwa am Brunnen wo sie Wasser schöpft, bald im Zimmer wo der Erzengel fliegend oder schreitend sie begrüsst, oder die himmlischen Heerschaaren sie verehren. Eine ungewöhnliche Darstellung ist die aus dem Hohenliede (Kap. 3 V. 7) genommene, Salomo auf seinem goldenen Bette von den sechzig Starken Israels bewacht[2]). Sie stehen, durch die Beischrift als Leibwache (*δορυφόροι*) bezeichnet, in soldatischer Ordnung sechs Reihen zu zehn hintereinander; so dass man nur die erste Reihe vollständig, von den andern aber nur die herüberragenden Köpfe sieht. Der Maler liebt landschaftliche Umgebungen, aber mit Goldgrund und in conventioneller Andeutung, wobei dann die steilen Berge die Gelegenheit geben, auf ihren Spitzen verschiedene Scenen getrennt nebeneinander zu stellen. Dieser landschaftlichen Neigung entgegen ist die Himmelfahrt Christi in das Mittelschiff eines phantastischen Domes verlegt, der auf Säulenbündeln mit knotenartiger Verschlingung, wie sie das abendländische Mittelalter in kleineren Dimensionen liebte, ruht, und mit fünf gold- und farbenglänzenden Kuppeln prangt. In den sehr anmuthig und geschmackvoll ausgeführten Rankengewinden der Vignetten kommen neben gewöhnlichen Vögeln auch solche mit Menschenköpfen vor und unter den aus Thiergestalten gebildeten Initialen finden sich auch, wie im Abendlande, einige mit humoristischer Tendenz.

Nicht minder phantastisch, aber mangelhafter ausgeführt, sind die Miniaturen des Codex Nr. 394 der vaticanischen Bibliothek, welche nebst andern theologischen Schriften auch eine enthält, die, einem Johannes Climacus beigelegt, auch den Namen: Climax, die Leiter, führt, weil der Ver-

[1]) Abbildungen aus dem römischen Exemplar bei Agincourt Taf. 50, 51., Beschreibung des Pariser bei Waagen a. a. O. S. 228. Vergleichung beider und Abbildung einer Vignette bei Labarte III. 62. und Taf. 87.

[2]) Labarte a. a. O. S. 64. nennt die liegende Gestalt Christus und vermag die Scene nicht näher zu deuten. In der That kenne ich keine andere Darstellung derselben und selbst das Malerbuch vom Berge Athos, dessen unten näher erwähnt wird, zählt sie nicht auf.

fasser darin die Ausübung der Tugenden als eine zum Himmel führende Leiter behandelt, bei deren Ersteigung aber die Laster hindernd und versuchend entgegentreten [1]). In den Bildern sind die Tugenden als Engel, die Laster dagegen als schwarze, geflügelte, nackte Gestalten dargestellt. Trotz der kleinen Dimension dieser Bilder ist die Zeichnung überaus mangelhaft; die Figuren sind dünner und schlanker wie je, in ihrer Haltung schwankend und unsicher, in ihren Bewegungen die wunderlichsten Biegungen und Verrenkungen bildend.

Dieser Verfall der Malerei, der sich selbst in den Miniaturen so stark äusserte, war keineswegs die Folge einer Vernachlässigung der höheren Kunst. Noch immer wurden grossartige Werke in Wandmalereien und selbst in der kostbaren musivischen Technik ausgeführt. Der kräftige und siegreiche Kaiser Michael Comnenus (1143—1180) scheint ein besonderer Gönner dieses glänzenden Schmuckes gewesen zu sein; wir wissen, dass er in den Palästen zu Constantinopel mehrere Säle mit musivischen Bildern seiner gegen die Barbaren erfochtenen Siege schmücken liess [2]), wir besitzen sogar noch Ueberreste des grossartigen Cyklus von Mosaiken, den er um 1169 in der Marienkirche zu Bethlehem ausführen liess [3]), und der alle Theile der Kirche, selbst die Krypta bedeckte. Im Chore und in den Apsiden, welche hier kreuzförmig vortreten, war die evangelische Geschichte in zahlreichen Bildern erzählt; im Langhause sah man zwischen den Oberlichtern weissgekleidete, geflügelte Engel, dann unter einem Friese mit Rankengewinden die Concile, denen die griechische Kirche ihre Dogmen verdankte, endlich in einer Reihe von Brustbildern die Vorfahren Christi, alles auf beiden Seiten symmetrisch. Die Concile sind sehr einfach nur durch Architekturen repräsentirt, innerhalb welcher über einem Altare die Hauptbeschlüsse derselben geschrieben standen. Die Figuren der andern Bilder sind ziemlich gleichmässig gezeichnet, aber typisch und ohne Individualität, fast durchgängig in der Vorderansicht, mit schwerfälligen oder unrichtigen Bewegungen. Die Falten der Gewänder sind durch feine, concentrische goldne Striche angedeutet. Die Rankengewinde sind steif und mit allerlei phantastischen Beigaben überladen. Die technische Ausführung ist aber noch sehr sorgfältig und hat das Eigenthümliche, dass die höchsten Lichter durch Stücke von Perlmutter hervorgebracht werden. Auch fehlte

---

[1]) Agincourt Taf. 52. Beschr. Roms a. a. O. S. 355. Eine ähnliche Vorstellung ist in dem ungefähr um dieselbe Zeit in Deutschland entstandenen Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg ausgeführt.

[2]) Niketas, Histor. lib. VII. §. 3. ed. Bonn. p. 269. Labarte a. a. O. IV. p. 191.

[3]) Vgl. besonders den neuesten Beschreiber dieser Mosaiken, Melchior de Vogüé, les églises de la Terre sainte p. 69, mit Abbildungen. Nachrichten über frühere Zeugnisse und Untersuchungen s. ebenda, dann bei Labarte a. a. O. und bei Unger a. a. O. S. 135.

es noch nicht an künstlerischem Selbstgefühle; eine Inschrift im Chore, von der jetzt zwar nur noch einzelne Worte lesbar sind, die wir aber durch eine frühere Abschrift vollständig kennen, nennt uns den Maler und Mosaicisten Ephrem als den Meister, der unter Kaiser Manuel's Regierung dies Werk vollendet habe. In der That war es das letzte grossartige Unternehmen dieser Art. Von Isaac Angelus (1185—1195) wird zwar berichtet, dass er in vielen Kirchen die Mosaiken habe herstellen lassen [1]), einzelne kleine Werke dieser Technik entstanden auch noch im Laufe des XIII. und XIV. Jahrhunderts [2]), selbst Johannes Palaeologus in der Mitte des XIV. Jahrhunderts liess in der Sophienkirche zu Constantinopel bei der Restauration einiger älteren Figuren auch noch sein Bildniss in Mosaik anbringen [3]). Aber in der Regel begnügte man sich jetzt mit einfachen Wandmalereien. Ohne Zweifel war diese leichtere Technik auch früher geübt, aber bei reicher ausgestatteten Stiftungen hatte man sie verschmäht und glänzende Mosaiken für erforderlich gehalten, und jedenfalls haben nur diese dauerhafteren Werke der früheren Jahrhunderte der Zerstörung Widerstand geleistet. Die frühesten auf uns gekommenen und beglaubigten griechischen Mauergemälde sind zwei unter der Regierung Alexius III. (1195—1203) ausgeführte, in der Apsis der Sophienkirche zu Trapezunt und in der Panagia Theotokos unfern dieser Stadt, beide nur einzelne starr und ausdruckslos in der Vorderansicht stehende Heiligengestalten enthaltend, neben denen dann in der letztgenannten Kirche auch noch die kaiserliche Familie in schwerfällig überladener Hoftracht vorkommt [4]).

So weit war der innere Verfall der Kunst also schon vorgeschritten, als im Jahre 1204 auch der so lange erhaltene Bestand des Reiches zusammenbrach. Es ist einleuchtend, dass die Eroberung und Verheerung Constantinopels durch die abendländischen Söldnerschaaren, welche das Kreuzheer bildeten, und die darauf folgende Gründung fränkischer Herrschaft auch der byzantinischen Kunst höchst verderblich sein musste Nicht nur dass bei dieser Gelegenheit eine grosse Zahl der in Byzanz aufgestellten edelsten antiken Werke zerstört oder eingeschmolzen wurde, dass also den Künstlern die Vorbilder entgingen, welche bisher immer noch einigen Einfluss auf sie ausgeübt hatten, litt auch die Uebung der Kunst. Statt der verweichlichten, aber prachtliebenden und anspruchsvollen byzantinischen Herren hatten sie nun einfachgewöhnte und verwilderte fränkische Ritter oder allenfalls verarmte und geizende, unter der Ungunst der Ver-

[1]) Niketas, Hist. lib. III. ed. Bonn. p. 584. Labarte IV. 194.

[2]) Didron in der Einleitung zum Malerbuche vom Berge Athos bezeichnet einige in dortigen Kirchen vorgefundene Mosaiken. Vgl. auch Unger a. a. O. S. 27.

[3]) Salzenberg a. a. O. S. 107.

[4]) Texier u. Popplewell Pullan a. a. O. Taf. 65, 66.

hältnisse gebeugte Eingeborne zu bedienen. Es ist daher begreiflich, dass sie sich noch mehr als bisher vernachlässigten und an handwerksmässige, rasche und gedankenlose Ausführung gewöhnten. Die ziemlich zahlreichen, besonders in der Pariser und in der vaticanischen Bibliothek erhaltenen Miniaturen des dreizehnten Jahrhunderts geben ohne Ausnahme den Beweis dieser Vernachlässigung. Die Compositionen sind matte Wiederholungen älterer Erfindungen ohne Frische und Interesse, neue Stoffe fast kindisch behandelt, die Zeichnung, roh und schematisch, ist in dicken, schwarzen Umrissen gegeben, selbst die Farbe ist stumpf, trocken und unharmonisch[1]. Auch die Wiederherstellung der griechischen Herrschaft in Constantinopel brachte keine neue Erhebung dieses Kunstzweiges hervor; die Arbeit blieb eine überwiegend handwerksmässige, wenn auch zuweilen einige bessere Blätter mit Anklängen an ältere Kunst vorkommen[2]. Höchstens erhielt sich noch eine gewisse Glätte der Ausführung. Kaiser Manuel Palaeologus, der im Abendlande umherreiste um sich Hülfe gegen die Türken zu verschaffen, schenkte im Jahre 1408 dem Kloster St. Denis bei Paris zum Danke für die Aufnahme, die er in demselben gefunden, ein älteres, prachtvoll geschriebenes Exemplar der angeblichen Werke des h. Dionysius und lies demselben ein Miniaturbild vorheften, auf dem er nebst seiner Familie unter dem Schutze der Jungfrau dargestellt ist[3]. Ohne Zweifel bediente er sich zu diesem Zeichen kaiserlicher Dankbarkeit der besten Meister, die ihm zu Gebote standen, aber dennoch ist die Zeichnung steif und seelenlos; man sieht nur goldglänzende Gewänder, welche keine Körperform erkennen lassen, und auf ihnen Gesichter von eintöniger Regelmässigkeit und weichlich vertriebener Modellirung.

Indessen darf man den Stand der Kunst bei dem Untergange des byzantinischen Reiches nicht ausschliesslich nach den Miniaturen, ohne Berücksichtigung der andern Zweige der Malerei beurtheilen. Schon längst, schon seit dem Beginne der letzten Epoche hatte sie eine etwas veränderte Richtung angenommen, welche auf die Stellung der verschiedenen Gattungen einen Einfluss ausübte und einige derselben vor dem Aeussersten des Verfalls bewahrte. Sie war nun völlig und ausschliesslich kirchliche Kunst geworden. Zwar war sie schon von ihren ersten Anfängen an vorzugsweise der Religion gewidmet gewesen; aber das religiöse Element hatte sich den Interessen des despotischen Staates, dem Prunk des Hofes, den Reminiscenzen an römische Grösse und an hellenische Schönheit unterordnen müssen.

---

[1]) So in dem vaticanischen Codex mit der Geschichte des Hiob, Agincourt Taf. 60. Beispiele aus der Pariser Bibliothek bei Labarte III. 76 ff.

[2]) Beispiele bei Unger a. a. O. Bd. 85. S. 28, 29.

[3]) Der Codex ist im Louvre bewahrt. Eine Abbildung des beschriebenen Titelblattes bei Labarte Taf. 88.

Seit dem Beginn dieser letzten Epoche hatten jene Reminiscenzen ihren Reiz verloren, während andrerseits der kirchliche Geist mehr und mehr erstarkte. In der ersten Epoche dogmatisch festgestellt, in der zweiten aus dem Kampfe mit den bilderstürmenden Kaisern siegreich hervorgegangen, hatte die griechische Kirche nun auch durch ihre ausgesprochene Sonderung von der römischen volle Selbstständigkeit und somit einen Boden gewonnen, der sie fest und sicher trug. Sie brauchte sich nicht mehr an das Kaiserthum anzulehnen; die Ereignisse, welche dieses erschütterten und zuletzt stürzten, waren für sie, trotz mancher äussern Leiden und Kämpfe, eine Befreiung; die weltlichen Rücksichten, welche sie bisher nehmen musste, fielen fort, und der Gegensatz gegen die Franken, zuerst als Kreuzfahrer, dann vorübergehend als Herrscher, machte dass die Bevölkerung sich immer mehr an die Kirche anschloss. Sie war nun die einzige Vertreterin der Nationalität. Selbst der Umstand, dass sie nicht eine so einheitliche, geschlossene Hierarchie hatte, wie die abendländische Kirche, war kein Hinderniss, gab ihr vielmehr ein demokratisches Element, welches ihr die eifrige Theilnahme aller Stände des Volkes sicherte. Im Dienste der Kirche aber erhielt sich auch die Kunst, die ihr ein Bedürfniss und ein durch den Bilderstreit erkämpftes theures Gut war, aber freilich nur in den Gattungen die ihrer jetzigen Stellung entsprachen. Jeder höhere Luxus, der fürstliche der Mosaiken und der gelehrte der Miniaturen, nahm ab, während die populären häuslicher und öffentlicher Frömmigkeit dienenden Gattungen, die Tafel- und Wandmalerei, die ausgedehnteste Anwendung erhielten. Je mehr die geistige Bildung schwand, um so mehr bedurfte die kirchliche Frömmigkeit der Hülfe sinnlicher Anschauungen; je stärker die Gefahr oder der Druck der Fremdherrschaft auf der griechischen Bevölkerung lastete, um so inniger schloss sie sich an die nationale Kirche an, um so grösser wurde das Bedürfniss, den Zusammenhang mit ihr auch äusserlich zu bethätigen. Auch die ärmste Gemeinde strebte danach, die Wände ihrer Kirche ganz mit Gemälden zu bedecken und kein Haus durfte ohne ein Bildniss heiliger Gestalten sein. Jene beiden populären Gattungen wurden daher eifriger betrieben als je. Alle erhaltenen Tafelgemälde, deren Alter näher geprüft werden kann, gehören dieser letzten Epoche der byzantinischen Kunst an, und unter den zahllosen Wandgemälden, die man noch im Orient findet, werden die ältesten bis in das elfte Jahrhundert oder nahe an dasselbe hinaufreichen.

Freilich war mit diesem erneuten Kunstbetriebe ein neuer geistiger Aufschwung nicht verbunden. Die Kunst, indem sie sich im Dienste der Kirche erhielt, musste sich auch den Bedingungen derselben unterwerfen. Der Grundsatz, den das zweite nicänische Concil im Bilderstreite aufgestellt hatte, dass der Maler nur auszuführen habe, die Erfindung und An-

ordnung aber nicht von ihm, sondern von der Kirche herrühren solle, war im neunten und zehnten Jahrhundert stets anerkannt, aber nicht strenge beobachtet. Besonders die Miniaturmalerei hatte ihn leicht und mit dem Beifall ihrer vornehmen und gebildeten Gönner umgangen und sich in neuen Erfindungen versucht. Jetzt wurde er volle Wahrheit; die Maler, ihrer dienenden Stellung der Kirche gegenüber sich wohl bewusst, grossentheils selbst Mönche, begaben sich willig ihrer Freiheit und strebten nur danach, die kirchliche Vorschrift zu kennen. Die Kirche aber vermöge des Mangels einer einheitlichen Hierarchie und noch mehr des Mangels an gelehrter Bildung, wie sie das Abendland besass, hatte nicht die Kraft und die Mittel neue Aufgaben festzustellen und eine fortschreitende Kunst zu lehren. Beide, die Kirche und die Kunst, die Besteller und die Maler, waren daher ausschliesslieh auf die Tradition angewiesen; um nicht gegen die rechtgläubigen Lehren zu verstossen, mussten sie sich auf die Nachahmung älterer, durch die Duldung der Kirche sanctionirter Bilder beschränken, was überdies den Vortheil gewährte, den Beschauern bereits bekannte und daher verständliche Erscheinungen vorzuführen. Auf ein freies, ideales Schaffen, auf individuelle künstlerische Regungen musste die Kunst verzichten, was man von ihr verlangte, war nicht neue geistige Anregung, sondern nur die Erinnerung an die kirchlichen Lehren, verbunden mit schneller und wohlfeiler Ausführung. Sie fügte sich auch diesen Bedingungen ganz von selbst und ohne Widerstreben; der Verfall der höheren Kunst und die Zunahme des kirchlichen Geistes wirkten in derselben Richtung. Dem Mangel an Erfindung und an Mitteln feineren Ausdrucks konnte ein System fester Typen nur erwünscht sein; die Künstler wurden dadurch vor fruchtlosen Bemühungen bewahrt und konnten um so leichter sich handwerksmässige Sicherheit und Festigkeit erwerben. Die Kunst gab nichts auf, als was sie schon eingebüsst hatte, und die Kirche hatte keine Anforderungen an sie zu stellen, sondern adoptirte sie in den Formen, welche sie bisher gebraucht hatte, ohne danach zu fragen, ob denselben hin und wieder ein ursprünglich heidnisches Element zum Grunde lag. Es war daher überall keine fühlbare Neuerung, sondern scheinbar eine Fortsetzung der bisherigen Zustände. An künstlerische Fortschritte oder auch nur an Wiedergewinnung eines früher eingenommnen Standpunktes war nicht zu denken; die Mängel der Zeichnung und Auffassung, die herkömmlich geworden waren, gingen auch auf die nachfolgenden Geschlechter über. Die Kunst war völlig Handwerk geworden, aber sie war kirchliches Handwerk und dies Bewusstsein gab ihr eine Festigkeit und Berufstreue, welche wenigstens ein weiteres Fortschreiten des Verfalls verhütete.

Die Geschichte der byzantinischen Kunst hat mit dieser letzten Wandlung ihr Ende erreicht. Der Charakter dieser Kunstrichtung ist eben Un-

veränderlichkeit, und Reisende, welche gerade in dieser Beziehung Griechenland durchforscht haben, versichern, dass unter den zahllosen Wandgemälden, welche sie vorfanden, solche, welche inschriftlich aus dem vorigen Jahrhundert stammten, ja solche die noch heute, noch unter den Augen der Reisenden entstanden, von den ältesten kaum zu unterscheiden seien[1]). Die traditionelle Genauigkeit, das knechtische Hängen am Geschichtlichen ist, nach dieser Schilderung, so gross, dass bei denselben Heiligen, selbst die Gewandfalten sich in derselben Anzahl und Fülle wiederholen[2]).

Vielleicht würde man bei längerem Studium diese Behauptung etwas beschränken; ganz spurlos geht die Zeit auch an der Einsamkeit griechischer Mönche nicht vorüber. Gewisse Einflüsse, etwa die, welche die unvermeidlichen und durch die Verhältnisse bald mehr bald weniger begünstigten Berührungen mit der abendländischen Kunst hervorbrachten, werden sich auch in den Malerwerkstätten geltend gemacht, und so feine technische Verschiedenheiten hervorgebracht haben[3]). Aber solche äusserlichen Einflüsse, gegen welche die Stimmung sich passiv verhält, verändern das Wesen der Sache nicht, und grosse, geistige, aus der inneren Kraft hervorgehende Umgestaltungen sind überall nicht eingetreten, so dass jene Unveränderlichkeit im Wesentlichen wirklich besteht.

Unter den auf uns gekommenen Werken dieser Epoche sind zunächst die zahlreichen Tafelgemälde byzantinischen Ursprungs anzuführen, welche sich im Abendlande, besonders in Italien erhalten haben, wo im zwölften und dreizehnten Jahrhundert eine fromme Vorliebe für Andachtsbilder dieses Styles entstand. Leider sind die meisten derselben, namentlich durchweg die Madonnenbilder, welche man der Hand des Evangelisten Lucas zuschrieb und die dadurch Gegenstand besonderer Verehrung wurden, wiederholt übermalt und zwar in einem archaistischen Style, welcher bei Nachahmung der alterthümlichen Farbe und Zeichnung sich modernen Schönheitsbegriffen anzubequemen sucht. Auch wurden vom vierzehnten Jahrhundert an betrügliche Copien oder Nachahmungen solcher alterthümlichen und dadurch ehrwürdig erscheinenden Bilder gefertigt, und endlich erhielt sich in gewissen Gegenden, in süditalienischen, die früher zur griechischen Kirche gehört hatten, und in Venedig, wo eine Colonie griechischer Künstler auf den Geschmack Einfluss hatte, die Anhänglichkeit an griechischen Styl noch längere Zeit, dort sogar bis in das fünfzehnte und sechszehnte Jahrhundert, wo er dann in den Malerwerkstätten sich mit

---

[1]) So besonders Didron in der Einleitung zu dem sogleich zu erwähnenden Malerbuche vom Berge Athos.

[2]) Didron bei Schäfer a. a. O. S. 3, 4.

[3]) Beweise solcher Berührungen giebt das eben erwähnte Malerbuch an mehreren Stellen.

der Nachahmung moderner Vorbilder mischte [1]. Indessen bleibt neben diesen apokryphen noch eine grosse Zahl wirklich byzantinischer Bilder übrig, welche nach der Buchstabenform ihrer Inschriften und anderen chronologischen Zeichen sämmtlich aus dem zwölften bis vierzehnten Jahrhundert stammen, und uns den Styl dieses Kunstzweiges und dieser Zeit genügend erkennen lassen. Hier treten denn nun alle die Mängel, deren allmäliges Entstehen auf byzantinischem Boden wir beobachtet haben, und zwar in bewusster, kirchlich tendenziöser Steigerung hervor. Die übermässig langen und daher gross und hager erscheinenden Gestalten, die Gesichter mit eingefallenen Wangen und tiefliegenden Augen, die steifen Bewegungen, die durchgeführte starre Regelmässigkeit in der Behandlung der Haare des Kopfes und Bartes und der Falten der Gewänder, selbst der vorherrschend dunkle Farbenton, hatten und erfüllten den Zweck rohen und sinnlichen Gemüthern zu imponiren, ihnen ein Gefühl der Ehrfurcht abzunöthigen, das an gemeine Furcht streifte, und das sie mehr naturgemässen Gestalten gegenüber nicht empfunden haben würden. Am augenscheinlichsten ist dies bei den Darstellungen der Kreuzigung. Während man Jesus am Kreuze anfangs im Purpurgewande, selbst noch im zehnten und elften Jahrhundert aufrechtstehend, in ruhiger fester Haltung dargestellt, also auch dabei noch seine göttliche Natur, den Sieg, den er durch dieses Opfer davon trug, betont hatte, war später eine andere Auffassung aufgekommen, welche den seit dem Bilderstreite herrschenden Ansichten gemäss auch hier sich an das Menschliche in Christo, mit Ausschluss des Göttlichen, halten zu müssen glaubte. Um die Mitte des elften Jahrhunderts wurde dies bei den Streitigkeiten zwischen der lateinischen und griechischen Kirche ausdrücklich ausgesprochen, indem man von Seiten der ersten es den Griechen vorwarf, dass sie statt des Bildes Christi das eines sterbenden Menschen an das Kreuz hefteten, während dagegen der griechische Patriarch die Zumuthung, die natürliche, menschliche Gestalt Christi bei der Kreuzigung naturwidrig zu verändern, entschieden zurückwies [2]. Im zwölften Jahrhundert ging man dann noch weiter und bemühete sich, das Leiden des Herrn recht stark und schauerlich vorzutragen, um

[1] Beweise dafür geben zahlreiche im christlichen Museum des Vaticans bewahrte Bilder, so die von Donatus und Angelus Bizamannus in Otranto ausgeführten, dann eine Kreuzigung, auf der sich ein Grieche Theodorus nennt, der offenbar schon die italienischen Meister des 16. Jahrhunderts studirt hatte, und endlich das Diptychon, auf welchem ein übrigens gräcisirender Maler die Visitation aus dem Holzschnitte Albrecht Dürer's entlehnte. S. Agincourt Taf. 92, 93, 111 und 113.

[2] So unter Leo IX. 1054 in den Streitschriften des Cardinals Humbert und des Patriarchen Cärularius. S. darüber Dr. Will, Acta et scripta quae de controversiis ecclesiae graecae et latinae agunt p. 126. u. 158. und die Abhandlung von Münz in den Annalen des Nassauischen Alterthums-Vereines, Band VIII. S. 583.

so die Gemüther zu erschüttern. Christus erschien daher nur mit dem Schurze bekleidet, in gelbem, krankhaftem Fleischtone, mit gesenktem Haupte, nicht mehr gerade stehend, sondern nur durch die vier Nägel in



Fig. 61. S. Petrus aus einem Tafelgemälde in S. Stefano rotondo zu Rom.

Händen und Füssen am Kreuze haftend, und daher durch die Schwere des Körpers in der Mitte in gekrümmter Linie nach vorne gesenkt. Dabei sind denn, um den Eindruck der Abmagerung zu geben, die einzelnen Rippen bei mangelhafter anatomischer Kenntniss in zweifelhafter Richtigkeit stark betont.

Zu den interessantesten dieser byzantinischen Bilder gehört eines in der zwar ziemlich zahlreichen, aber kritischer Sichtung bedürftigen Sammlung des christlichen Museums im Vatican. Dem heiligen Ephraim gewidmet und mit dem in Buchstaben des elften oder zwölften Jahrhunderts geschriebenen Namen des Malers, Emmanuel Tranfurnari, bezeichnet, enthält es bei mässiger Grösse vermöge der auch in den byzantinischen Miniaturen üblichen künstlichen Perspective, eine Menge von Gegenständen [1]. Unten im Vorgrunde die Bestattung des Heiligen, der von Anachoreten und Geistlichen umgeben auf der Bahre liegt; dann weiter hinten Berge, in deren Schluchten Einsiedler, Kranke und Büssende in mannigfachen charakteristischen Handlungen gesehen werden; in der Mitte der Berge ein Büsser auf einer Säule, dem ein Mönch soeben einen Korb mit Lebensmitteln

[1]) Agincourt Taf. 82. Beschr. Roms II. 2. 375.

an den heruntergelassenen Strick bindet; ganz oben endlich die Seele des Heiligen, wie gewöhnlich in Kindesgestalt, von Engeln emporgetragen. Die Ausführung ist (das ganze Bild hat nur eine Höhe von etwa anderthalb Fuss) miniaturartig, aber sehr vortrefflich. Jene bekannten Mängel der byzantinischen Schule fehlen auch hier nicht, aber die hagern Körper, die finstern Gesichter, die trübe Farbe sind gerade bei diesem Gegenstande weniger anstössig, und dem Maler ist es gelungen, durch individuelle Köpfe und durch die Auswahl charakteristischer Züge aus dem entbehrungsvollen aber romantischen Leben der Anachoreten den Beschauer anzuziehen. Uebrigens sind historische Gegenstände selten und die meisten dieser Bilder nur zum Gebrauche kirchlicher oder häuslicher Andacht bestimmt, und entweder Christus zwischen einzelnen Heiligen oder die Jungfrau mit dem Kinde enthaltend. Sie sind grossentheils handwerklich behandelt, aber mit geregelter, sicherer Technik, in gleichmässiger Durchführung und wohlerhaltener Farbe; sie sind oft noch in grossen Dimensionen ausgeführt und nicht ohne eine allgemeine Kenntniss der Verhältnisse. Die Compositionen sind wohlgeregelt und klar, oft mit pedantischer Symmetrie. Der Ausdruck hat noch immer etwas von der Würde des Mosaikenstyls der früheren Jahrhunderte, aber sie ist erstarrt, leblos und dabei oft mit einem Anspruch auf eine steife Grazie und Lieblichkeit verbunden. Dies besonders bei der Jungfrau, die stets in gleicher conventioneller Schönheit erscheint; das Auge, besonders der Augapfel gross, die Wölbung gering, die Nase schmal, der Raum zwischen Nase und Mund sehr gross, der Mund mit affectirter Zierlichkeit klein; das ganze Gesicht sehr regelmässig oval, lang und breit, auf dünnem, oben etwas abnehmendem Halse. In der Gewandung sind noch immer Spuren des antiken Styls, aber eines völlig missverstandenen; die Falten setzen noch ungefähr in den Richtungen an, welche sie durch die Formen des Körpers erhalten müssten, aber sie sind unverständig und ohne alle Flächen durchgeführt, so dass sie mit feinen verwirrten Strichlagen den ganzen Körper bedecken, welcher daher wie zerhackt aussieht. Die Hände sind übermässig lang und gross, die Finger hässlich gekrümmt oder mit steifer Zierlichkeit gehalten. Die Bewegungen endlich sind hart und geben fast keinen Ausdruck als den einer knechtischen Demuth. Die Farbe hat einen braunen und schweren, doch nicht unangenehmen Ton; nur an den Fleischtheilen ist das Colorit auffallend gelb und dunkel, und trägt dazu bei, den Gestalten den Ausdruck des Mumienhaften zu geben[1]).

---

[1]) Indessen ist der dunkle Ton dieser Bilder ohne Zweifel auch, wenigstens zum Theil, eine Wirkung der Zeit, des Nachdunkelns der Farben, der Verhärtung des Firnisses, des Lampendampfes. Der beigefügte Kopf des Petrus (Fig. 61) ist aus einem in S. Stefano rotondo zu Rom befindlichen, bei Agincourt Taf. 85 abgebildeten Gemälde entnommen.

Wandmalereien sind in gewissen Gegenden des ehemaligen byzantinischen Reiches noch in grosser Zahl vorhanden. In Griechenland, Thessalien, Macedonien und besonders auf dem „heiligen“ Berge Athos, diesem Asyl mönchischer Frömmigkeit, sind die Kirchen und Kapellen im Innern und zum Theil selbst im Aeussern [1]) mit Malereien bedeckt, manchmal in solcher Fülle, dass selbst die Kraft des geduldigsten Beschauers nicht ausreichen würde, sie genau zu betrachten [2]). Da dieser Kunstbetrieb durch alle Jahrhunderte bis in unsere Zeit ununterbrochen und mit ängstlichem Anschluss an die ältere Tradition fortdauert, da sich dieselben Compositionen an vielen Orten unverändert wiederholen, und zwar selbst nach der günstigsten Schilderung in oberflächlicher und handwerksmässiger Ausführung [3]), so ist es begreiflich, dass die meisten Reisenden vor einer genaueren Betrachtung zurückschrecken, während andere sich für diese verkannte Schule erwärmen und an ihr grössere oder geringere Schönheiten zu entdecken glauben. Nur eine genaue kritische und unbefangene Untersuchung an Ort und Stelle, welche dahin gelangte, die ohne Zweifel auch hier vorhandenen chronologischen Unterschiede zu erforschen, die wenigen älteren, nicht durch Uebermalung entstellten Werke von den späteren, und an diesen das, was byzantinischer Tradition angehört von den abendländischen Einflüssen zu unterscheiden, würde hier völlige Klarheit und die Möglichkeit schaffen, die Geschichte der byzantinischen Malerei auch unter türkischer Herrschaft fortzuführen. Zu solchen Studien ist bisher noch nicht einmal der Anfang gemacht. Bis sie aber zu anderer Ueberzeugung führen, wird man annehmen dürfen, dass die Wandmalereien in stylistischer Beziehung den Tafelbildern derselben Schule, soweit wir diese verfolgen können, ziemlich gleich gestanden haben werden, und dass die etwaige Besserung, insoweit sich solche nachweisen lässt, nicht einer inneren Belebung, sondern der Einwirkung der abendländischen und speciell der italienischen Kunst zuzuschreiben ist [4]). Wenigstens scheint das Anziehende,

---

[1]) Einige Beispiele von Façadenmalereien aus Athen giebt A. Lenoir, Arch. mon. I. 288, 289.

[2]) Die grosse Kirche des Klosters der Erscheinung der Jungfrau (Panagia phaneromeni) zu Salamis überraschte den französischen Reisenden Pouqueville durch die grosse Zahl der Figuren in solchem Grade, dass er sie auf 150,000 schätzte; Didron, der sich die Mühe gab, sie zu zählen, hat wirklich mehr als 3700 gefunden. Didron bei Schäfer S. 5, 6.

[3]) Vgl. Didron a. a. O., der so sehr von dem Interesse für das Stoffliche (Ikonographische) in religiösen Kunstwerken beherrscht ist, dass er in naivster Weise die ganz handwerkliche Behandlung, deren Augenzeuge er gewesen ist und die er beschreibt, den abendländischen Künstlern zum Muster vorstellt.

[4]) Dass eine solche Einwirkung stattgefunden hat, geht aus dem sogleich anzuführenden Malerbuche unzweifelhaft hervor. Zahlreiche Ausdrücke sind italienischen Ursprungs.

welches einige von abendländischen Malern nach solchen angeblich alten griechischen Malereien gefertigte Copien haben, auf der Verbindung der modernen, naturgemässen Zeichnung mit dem Typischen und Strengen der byzantinischen Tradition zu beruhen [1].

Einigen Ersatz für diesen Mangel an genauen Studien dieser letzten Jahrhunderte der byzantinischen Schule gewährt uns ein schriftliches Document, das wir seit einigen Decennien besitzen, das Malerbuch vom Berge Athos. Bei den Zuständen, die wir schon kennen gelernt haben, bei dem grossen Bedürfniss kirchlicher Malereien, der anerkannten Abhängigkeit der Kunst von der Sanction der Kirche, und der Unwissenheit nicht bloss der Maler, sondern auch der meisten Geistlichen war es natürlich, dass man sich eine möglichst ins Einzelne eingehende Anleitung wünschte. Eine officielle, von der Kirche selbst ausgehende Vorschrift gab es nicht und konnte es nach der Natur der Sache und besonders bei der losen hierarchischen Verbindung der griechischen Kirche nicht geben. Man war auf die Tradition angewiesen, wünschte sich nach älteren, durch die langjährige Duldung der Kirche sanctionirten auch in stofflicher Beziehung möglichst vollständigen Kunstwerken zu richten; hatte diese aber, zumal da es sich meistens um Wandgemälde handelte, nicht leicht zur Hand, konnte sich auch auf die Erinnerung nicht mit Sicherheit verlassen. Es war daher Bedürfniss, Beschreibungen solcher Bilder zu besitzen, und es konnte nicht ausbleiben, dass sich Künstler oder Geistliche fanden, welche darüber Aufzeichnungen machten, die dann gesammelt und in Abschriften verbreitet wurden. Solche Malerbücher sind noch jetzt mehrere im Gebrauche der griechischen Künstler erhalten, welche, obgleich sämmtlich durch zum Theil sehr neue Zusätze vermehrt, dennoch auf eine frühe Entstehung deuten. Das bedeutendste derselben ist nun eben jenes Malerbuch vom Berge Athos, welches in französischer und demnächst in deutscher Uebersetzung publicirt, uns vielfache und erwünschte Auskunft giebt [3]. Als Verfasser nennt

---

[1]) Dies gilt namentlich auch von den Copien von Dominique Papety, von denen einige in die Sammlung der Handzeichnungen des Louvre gelangt, und zum Theil von Louandre (les arts somptuaires. Paris 1858. II. 76) publicirt sind, wobei denn überall noch dahin gestellt bleiben muss, wie weit dieses moderne Element schon bei den griechischen Malern wirksam gewesen oder nur unwillkürlich durch die Hand des copirenden abendländischen Künstlers hineingekommen ist.

[3]) Das griechische Original: *ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*, Lehrbuch der Malerkunst ist von Durand und Didron im Jahre 1839 auf dem Berge Athos, dessen Klöster jetzt die Hauptschule griechischer Kunst bilden, entdeckt und in genauer Abschrift nach Frankreich gebracht. Die französische Uebersetzung, von Durand gefertigt, von Didron mit Anmerkungen versehen, welche eine genaue Vergleichung griechischer Kunstvorstellungen mit denen des abendländischen Mittelalters bezwecken, ist unter dem Titel: Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine par Didron ainé, zu Paris

sich in der Vorrede der Maler und Mönch Dionysius, der von seinem Talente zwar in pflichtmässiger Demuth, aber doch mit augenscheinlichem Selbstgefühle spricht[1]), zugleich aber als sein unübertreffliches Vorbild und die Quelle seines Wissens den Meister Manuel Panselinos von Thessalonich und dessen Werke auf dem Berge Athos in den überschwenglichsten Worten rühmt. Die Zeit, in welcher Dionysius lebte, ist nicht bekannt; indessen nennt das russische Malerbuch unter den grossen byzantinischen Meistern auch seinen Namen. Auch über Panselinos, obgleich sein Name noch heute im Munde der griechischen Maler ist (was er freilich vielleicht dem Malerbuche verdanken mag), wissen wir nichts Näheres. Das russische Malerbuch versetzt ihn in das elfte Jahrhundert, während die Mönche, von denen Didron seine Nachrichten empfing, ihn für einen Zeitgenossen des Kaisers Andronicus I. (1183—1185) hielten[2]). Jedenfalls hat das Malerbuch, obgleich neugriechische Zusätze und einzelne italienische und

---

1845, die deutsche von G. Schäfer aufs Neue nach dem Urtexte verfasste, als „Handbuch der Malerei vom Berge Athos" zu Trier 1855 erschienen. Aus einem andern Malerbuche, welches ebenfalls noch jetzt im Gebrauche und ebenfalls älteren Ursprungs aber weniger umfassend und schlechter erhalten ist, hatte bereits Schorn im Kunstblatte 1823 No. 1—5, Auszüge mitgetheilt, welche bei den für die Darstellung einzelner Gegenstände und Gestalten gegebenen Vorschriften zum Theil von denen des Buches vom Berge Athos abweichen, und so beweisen, dass mehrere solche Anleitungen neben einander bestanden.

[1]) In einem auffallenden Gegensatze zu diesen selbstbewussten Aeusserungen steht das ebenfalls dem Malerbuche vorangeschickte Gebet an die Jungfrau, dessen Verfasser sich darin als einen verunglückten Künstler zu erkennen giebt, bei dem das „Können dem Wollen nicht gleich gewesen", den „seine Natur nicht hinreichend unterstützt", und der deshalb, um nicht den Lohn seiner „unsäglichen Mühen" zu verlieren, das Lehrbuch verfasst habe. Er ist daher mit Dionysius nicht identisch, und da er eben in dieser unter der Form des Gebetes abgefassten Vorrede die drei Theile des jetzigen Malerbuchs, nämlich 1) die technische Anleitung, 2) die Beschreibung der Compositionen, und 3) die Lehre von der Anordnung derselben in den verschiedenen Theilen der Kirche aufzählt, so ist ziemlich zweifelhaft, welcher Antheil an dem Buche den beiden Vorrednern, dem Unbenannten und dem Dionysius zuzuschreiben. Jener scheint, da er unter seinen künstlerischen Versuchen auch das Mosaik anführt (das im Lehrbuche nicht vorkommt), älter zu sein, dieser, da er schon in der Vorrede den italienischen Kunstausdruck Naturale (das lebende Modell) für den menschlichen Körper gebraucht, einer jüngeren Zeit anzugehören und mithin nur die bereits vorgefundene Arbeit neu redigirt und verbessert zu haben.

[2]) Schäfer a. a. O. S. 39 ff. und S. 449. Der Name Panselinos, d. h. der ganz mondartige, mondhelle, wird ein Beiname sein, den ihm seine leuchtende Farbe verschaffte, wie denn auch Dionysius bei Erwähnung seiner Werke sich in noch weiteren Vergleichungen mit dem Monde ergeht. Ihn deshalb bloss für eine ideale, mythische Gestalt, für eine Personification zu halten (Unger a. a. O. S. 435), haben wir dennoch keinen Grund, da Dionysius ihn als von Thessalonich gebürtig bezeichnet und sogar im Malerbuche selbst (S. 64 ff.) Farbenrecepte von ihm mittheilt.

selbst türkische Ausdrücke vorkommen, einen älteren Kern, der wohl schon dem zwölften Jahrhundert angehören kann.

Das Buch enthält drei Abschnitte, welche sich durch ihren Zweck von einander scheiden. Zuerst einen technischen Unterricht, welcher Lehren über die Bereitung des Materials, Recepte für verschiedene Arten Firnisse, so wie für Farben und deren Anwendung, eine besonders ausführliche Anleitung zur Wandmalerei und Aehnliches, darunter auch eine Abhandlung über die Verhältnisse des menschlichen Körpers umfasst. Dieser soll danach von der Stirn bis zur Fusssohle die Höhe von neun Kopflängen erhalten, von denen jede wieder in neun Maasse getheilt wird, um so genaue Bestimmungen für die Höhe jedes Theiles des Körpers zu geben. Die schlanke Bildung der Figuren, die wir in den Monumenten finden, beruht also auf fester Regel, und die genauen Bestimmungen erklären es, dass die Maler bei Beobachtung derselben sich des wirklichen Naturstudiums überhoben glauben konnten. Die Schilderung der Wandmalerei ergiebt, dass sie eigentliches Fresco nicht anwendeten, wohl aber für sorgfältige Bereitung und Glättung des Kalks sorgten. Bei den Farben zeigt sich, dass sie auch fremde Präparate benutzten, venezianisches und französisches Weiss (§ 19), bei der Vergoldung wird sogar ein deutscher Firniss, dessen sich die Venetianer bedienten, erwähnt. Auch eine Anleitung „moskowitisch“ und „cretensisch“ zu malen, wird mitgetheilt; jenes scheint nur eine eigenthümliche Art der Vergoldung, dies einen dunkleren Farbenton des ganzen Bildes zu bedeuten. Bei der Fleischfarbe werden auch Vorschriften für die verschiedenen Alter und Geschlechter gegeben; bei der heiligen Jungfrau und jungen Heiligen soll in der Mitte des Gesichtes ein feiner Zusatz von Zinnober beigemischt, in den Schatten und in den Runzeln der Greise Bolus gebraucht werden (§ 23). Von der grünlichen Carnation bei vornehmen oder zarten Personen, die in den Manuscripten des neunten und zehnten Jahrhunderts vorkommt, finde ich keine Andeutung; man scheint also zur Zeit der Ausarbeitung des Malerbuches diese Manier schon aufgegeben zu haben. Bei mehreren Farbenmischungen wird übrigens ausdrücklich angeführt, dass Panselinus sie gebraucht habe (§ 16—22).

Bei Weitem den grössesten Raum nimmt der zweite Abschnitt des Buches ein, die Beschreibung der Gegenstände. Die Aufzählung ist besonders in Beziehung auf das Historische sehr vollständig, und hat manchmal Momente aufgenommen, welche die abendländische Kunst stets überging. So im alten Testamente die Geburten sowohl des Kain wie des Abel, beide nur dadurch verschieden, dass bei jener Adam allein sich mit dem Neugebornen beschäftigt, während bei dieser der kleine Kain schon das Wasser zur Wäsche seines Brüderchens herbeiträgt. So ferner im neuen Testament die Scene, wo Joseph von Arimathia dem Pilatus die Bitte um

Verabfolgung des Leichnams Christi vorträgt. Auch kommen ganz undarstellbare Scenen vor, die nur durch die sorgfältig vorgeschriebenen Schriftzettel verständlich werden konnten, z. B. die Unterredung Jesu mit den Johannis-Schülern (Matth. 11, 2—19), oder solche die sich von andern ähnlichen nicht wesentlich unterschieden, wie die verschiedenen Heilungen von Blinden, wo dann der Verfasser auch wirklich räth, andere Gesichtszüge zu wählen. Es ist hier also auf einen, Wort für Wort dem Texte folgenden bildlichen Commentar abgesehen. Dabei sind aber mehrere Bücher, nicht bloss die abstracten, lehrhaften, sondern auch sehr poetische und stoffreiche übergangen. So das Hohelied, das Buch der Könige, mit Ausnahme von David und Salomon, der Prophet Hesekiel mit seinen Gesichten; im neuen Testamente die Apostelgeschichte mit Ausnahme einiger Wunder des Petrus und Paulus. Man sieht, die Kirche zog es vor, sich zu beschränken und dem Gedächtnisse der Gläubigen nicht zu viel zuzumuthen. Die Behandlung der Stoffe ist im Ganzen eine trocken verständige, selbst die bis zum elften Jahrhundert und später beliebten Personificationen kommen selten vor und scheinen dem Verfasser nicht mehr recht geläufig zu sein. Bei der Taufe Christi giebt er zwar die Anordnung, dass mitten im Jordan ein nackter Mensch liege, der Wasser aus einem Gefässe ausgiesst und mit Furcht auf Christus zurückblickt; er deutet aber nicht an, dass diese herkömmliche Gestalt die des Flussgottes sei. Einige Male scheint er es dem Maler zu überlassen, ob er dem Texte naturalistisch oder durch Personificationen genügen wolle; so bei dem Sturme auf dem See, wo Christus „seine Hände gegen die Winde ausstreckt, welche oben im Gewölk in die Segel blasen", oder bei der Wiederkunft Christi, wo „Erde und Meer ihre Todten herausgeben". Didron fand aber in beiden Fällen auf Gemälden, die jünger waren als das Wörterbuch, die Personification angewendet [1]. Nur in einem Falle giebt das Handbuch die ausdrückliche Vorschrift einer allegorischen Figur und dadurch eine nicht unwichtige Aufklärung. Die Ausgiessung des heiligen Geistes finden wir nämlich auf byzantinischen Werken häufig, z. B. auf der Pala d'oro, auf den Thüren von St. Paul u. s. f. in sehr eigenthümlicher Anordnung. Wir sehen in der Mitte des Bildes einen Raum, der einer von einem Rundbogen gedeckten Thüre oder dem Durchschnitt eines überwölbten Gemaches gleicht, und darin mehrere Figuren, von denen eine eine Krone trägt. Ausserhalb dieses inneren Raumes sitzen dann, also in elliptischer Anordnung, die Apostel nebst der Jungfrau, auf welche die von der Taube des heiligen Geistes ausfliessenden Strahlen sich herabsenken. Zufolge des Malerbuches soll durch diese Anordnung angedeutet sein, dass die Apostel sich auf dem

---

[1]) Bei Schäfer S. 184 und 265.

Söller eines Hauses, oberhalb eines gewölbten, unteren Zimmers befinden; der Kronenträger soll aber die Ueberschrift: die Welt erhalten und in der Hand ein Tuch mit zwölf zusammengerollten Blättern tragen. Eine Erklärung giebt der Verfasser hier wie überall nicht; es ist aber kaum anders denkbar, als dass die „Welt" den Inbegriff „aller Völker" bedeutet, zu denen der Herr vor seiner Himmelfahrt die Apostel gesandt hatte und deren Repräsentanten sich auch sofort bei dem Hause der Pfingsten vorfanden. Das Evangelium des Marcus, in welchem statt des Worts „alle Völker" schon der Ausdruck „alle Welt" gebraucht ist, bildete dabei die Vermittelung. Die Andeutung des Inbegriffs der Völker durch eine gekrönte Gestalt und die Benutzung des müssigen, bloss zur Erhöhung des Söllers dienenden Untergeschosses zu diesem Zwecke, waren dann erlaubte und erklärbare künstlerische Abkürzungen. In der Kuppel der Marcuskirche, wo ebenfalls Byzantiner arbeiteten, sind bei der Darstellung desselben Wunders neben den zwölf Aposteln zwölf Repräsentanten verschiedener, im Anschluss an die Apostelgeschichte inschriftlich benannter Völker aufgestellt; es ist offenbar die vollständigere Ausführung desselben Gedankens, der dort bei beschränktem Raume nur in einer kürzeren Fassung gegeben werden konnte.

Das Verbot der Darstellung Gottes, das wir schon in Miniaturen des zehnten Jahrhunderts umgangen fanden, ist jetzt völlig vergessen. Bei der Erschaffung Adams „steht der ewige Vater vor ihm und hält ihn mit der linken Hand", bei der „göttlichen Liturgie" kommt er neben Christus und der Taube des heiligen Geistes vor, und in einer am Schlusse des Buches eingeschalteten kurzen Apologie der heiligen Bilder ist ausdrücklich gesagt: den ewigen Vater malen wir als Greis, wie ihn Daniel sah (Dan. Cap. 7).

Im Ganzen schliesst sich die Darstellung der historischen Momente einfach und wörtlich dem biblischen Texte an. Nur selten mischen sich Züge conventioneller Feierlichkeit oder kirchlicher Symbolik ein. Das erste ist bei der Findung Mosis der Fall, wo die Tochter Pharaos am Flusse auf einem Throne sitzt und sich das Kistchen reichen lässt. Das andere bei dem brennenden Dornbusche, wo dem Moses nicht Jehova, sondern die Jungfrau mit dem Kinde erscheint. Der brennende, aber vom Feuer unversehrte Busch wurde als ein Symbol der Jungfräulichkeit der Maria betrachtet und daher im Abendlande neben andern üblichen Symbolen in den sogenannten Marialien dargestellt. Die Aufnahme dieses Symbols in die historische Reihe alttestamentarischer Bilder war daher nur eine allerdings ziemlich inconsequente, aber bei der gesteigerten Verehrung der „Allerheiligsten" begreifliche Erinnerung an diese. Auch die Parabeln des Evangeliums sind, und zwar sehr vollständig, in den kirchlichen Bilderkreis aufgenommen, aber in sehr eigenthümlicher Weise. Statt das Bild, dessen

sich die Gleichnissrede bediente, zu malen, ging man hier darauf aus, die Wahrheit, welche durch das Gleichniss gelehrt werden sollte, unmittelbar darzulegen. Bei dem Gleichnisse vom Säemann (Matth. 13. v. 3) zeigte der Maler weder den Acker noch die Handlung des Säens, sondern den predigenden Christus und vier Gruppen von Zuhörern, mit den im Gleichnisse angedeuteten Gemüthsstimmungen. Also zuerst gleichgültig schwatzende Leute, von Teufeln geleitet. Dann solche, die zwar mit Freuden zuzuhören scheinen, aber nach den Götzenbildern schielen und auf Soldaten, die sich mit gezogenen Schwertern nahen, mit Furcht hinblicken. Darauf solche, welche mit Weibern beim üppigen Mahle sitzen und den Einflüsterungen von Teufeln ihr Ohr leihen. Endlich die, bei denen die Saat auf gutes Land fiel, nämlich Mönche in Kasteiungen, fungirende Priester und Diakonen, und Laien als Kirchenbesucher. Hier und bei einigen andern Gleichnissen ist die Darstellung noch verständlich. Oft aber wird sie ganz abstract, so dass verschiedene Parabeln fast dieselbe Auflösung erhalten. Das Gleichniss vom Lichte, das die Jünger leuchten lassen sollen, und das vom Sauerteige erhalten fast gleiche Darstellung. Dort ein predigender Bischof vor der Gemeinde, während Christus oben auf dem Spruchbande Worte des Gleichnisses spricht. Hier wiederum Christus, der die Apostel unter alle Völker sendet und vor ihm die Apostel predigend und taufend. Bei dem Gleichnisse von dem im Acker verborgenen Schatze steht Paulus mit dem Spruchzettel: Wir verkündigen die verborgene Weisheit, vor Männern und Frauen, welche ihm zuhören und hinter sich kostbare Sachen liegen lassen. Bei dem Gleichnisse vom Senfkorn schliesst sich die Darstellung etwas mehr dem gebrauchten Bilde an, aber in trockenster, ungeschicktester Weise. Man sieht nämlich aus dem Munde Christi einen Baum hervorwachsen, in dessen Zweigen die Apostel sitzen, zu denen dann darunterstehende Leute hinaufschauen. So wenig dies den tiefen Gedanken erschöpft, ist es doch einigermaassen verständlich, während viele andere dieser Darstellungen in der That nur durch die Schriftzettel auf das Gleichniss hinweisen.

Der Gedanke, der dieser Auffassung der Parabeln zum Grunde liegt, ist vielleicht nicht ganz verwerflich. Das Bild in Zeichnung und Farben ist in der That etwas Anderes als das Phantasiebild in der Gleichnissrede; es ist schwer und sinnlich und hat nicht mehr die Durchsichtigkeit, welche den Gedanken dahinter erkennen lässt. Die Darstellungen dieser Art aus der Zeit der deutschen Renaissance geben den Beweis dafür; es sind in der That meistens Genrebilder, bei denen es schwer wird, den Eindruck des Gleichnisses sich gegenwärtig zu halten. Allein wenn dies gegen die ausschliessliche Darstellung des bildlichen Theiles der Gleichnissrede spricht, so rechtfertigt es nicht die ausschliessliche Darstellung des Gedankens und besonders nicht die trockene Weise, in der sie hier versucht ist. Sie ist

vielmehr ein deutlicher Beweis, wie sehr die Phantasie und das künstlerische Gefühl erstorben waren.

Neben den Illustrationen des biblischen Textes werden dann Bilder allgemeinen Inhalts angeordnet, welche den Zweck haben, den Triumph Christi oder der die Kirche repräsentirenden Jungfrau anschaulich zu machen. Die römische Kirche hatte dies der Phantasie der Künstler überlassen; die Griechen beschränkten sich auch da auf feste, überlieferte Typen. Dahin gehört zunächst die Darstellung, welche sie die göttliche Liturgie nennen. Es ist eine Verherrlichung des Kirchendienstes in so abstracter Weise, wie sie in der römischen Kirche nicht vorkommt; in der Mitte eines kirchlichen Gebäudes auf einem Altartische das Evangelium, darüber die Taube des heiligen Geistes, daneben hier Gott Vater thronend, dort Christus im erzbischöflichen Gewande, hinter ihm und zur Seite Engel als Priester und Diakonen, welche theils die Geräthe der Messe, theils die Marterwerkzeuge tragen. Den abendländischen Vorstellungen näher steht das Bild, welches den Namen: die ganze Geisterwelt, führt und den thronenden Christus, über ihm Sonne, Mond und Sterne, zur Seite die Evangelisten nebst Maria und dem Täufer, dann die Chöre der Engel und die verschiedenen Klassen von Heiligen zeigt. Sehr ähnlich ist die Wiederkunft des Herrn (§. 387), nur dass die Heiligen dabei etwas anders geordnet sind, und unten Meer und Erde ihre Todten herausgeben. Das jüngste Gericht wird ähnlich beschrieben wie es bei uns dargestellt ist, nur dass ein Feuerstrom unter den Füssen Christi hervorquillt, in den die Teufel die Sünder hineinwerfen. Die lebenbringende Quelle ist eine Verherrlichung mehr der Jungfrau als Christi. Denn über dem goldenen Brunnen, zu dem alle Stände, Männer und Frauen, Geistliche und Weltliche, Könige und Mächtige ebenso wie Arme und Kranke sich herandrängen, thront sie, zwar mit dem Kinde auf ihrem Schoosse, aber von zwei Engeln gekrönt, welche sie in ihren Spruchzetteln als die reine, gottempfangende und lebenbringende Quelle rühmen. Dem Preise der Jungfrau sind noch zahlreiche andere Darstellungen gewidmet, welche etwa den Marialien der abendländischen Kirche entsprechen, aber anders, wie es scheint nach den Versanfängen eines Hymnus, geordnet sind.

Dazu kommen einige Allegorien: das Leben des wahren Mönchs mit allerlei, durch ausführliche Inschriften erläuterten Andeutungen mönchischer Enthaltsamkeit, und die zum Himmel führende Leiter, auf der wiederum Mönche die hinaufsteigenden und von Versuchungen verfolgten sind. Allgemeiner Bedeutung sind dann die Bilder, welche den Tod des Heuchlers, des Gerechten und des Sünders, in ähnlicher Weise darstellen, wie im Abendlande die Holzschnitte der Volksbücher. Auch das Bild des „eitelen Lebens der trügerischen Welt“, wo die vier Jahreszeiten,

die zwölf Thierzeichen und Monate, die sieben Lebensalter des Menschen kreisförmig sich um einander bewegen, erinnert an Vorstellungen des Abendlandes, die aber dort mehr architektonisch plastisch verwendet sind, und in der That sich weniger für die Malerei eignen. Ein Beweis kirchlicher Dankbarkeit, aber mangelnden Formsinnes ist dann die Darstellung der sieben ökumenischen Synoden der griechischen Kirche, die wir schon in der Kirche zu Bethlehem fanden; das Malerbuch schreibt etwas belebtere Darstellungen vor, als jene figurenlosen, bloss durch die Beschlüsse charakterisirten Mosaiken geben [1].

Eine der wichtigsten Aufgaben des Handbuchs war es, die Maler über die zahllosen Schaaren der Heiligen zu belehren, ihre Namen und die auf ihre Spruchbänder zu setzenden Inschriften anzugeben. Während die abendländische Kirche auch hier die individuellen Beziehungen walten lässt, betont die griechische mehr die Reihen oder Klassen der Heiligen. Es giebt solcher Klassen sehr viele. Schon aus dem alten Testament, das in der Kirche des Orients mehr als im Occident herangezogen wird; so die Erzväter, und zwar in mehreren Rubriken, dann die heiligen Frauen, endlich die Propheten, in dreifacher Ordnung, zuerst in chronologischer, dann in Zusammenstellung ihrer auf Christus oder auf die Jungfrau bezüglichen Prophezeiungen. Dazu kommt dann noch eine der lateinischen Kirche ganz fremde Klasse, nämlich die der heidnischen Propheten, griechischer Weisheitslehrer, welche die Ankunft Christi prophezeit haben sollen, in sehr sonderbarer Auswahl, neben Plato und Aristoteles einige apokryphe Namen, dann aber auch Solon, Thukydides, Plutarch, Sophokles, meistens mit Sprüchen, die man vergeblich in ihren Schriften suchen möchte. Noch zahlreicher sind dann die Klassen der christlichen Heiligen; Apostel, Evangelisten, die siebenzig Jünger, Bischöfe, Diakonen, dann die Märtyrer, bei denen wieder mehrere verschiedene Gruppen unterschieden werden. Darauf noch speciellere Verdienste. Voran die heiligen Anargyren, die Geldlosen oder Geldverächter, gewisse Heilige, in deren Legenden diese Eigenschaft besonders eindringlich erschienen sein muss. Darauf die lange Reihe der Einsiedler, und nach ihnen die Styliten. Auch die Dichter bilden eine besondere und ziemlich zahlreiche Klasse, und zum Beschluss werden einige Heilige, deren Führer Kaiser Constantin ist, durch den Titel der Gerechten ausgezeich-

---

[1]) Dass dieser Synoden nur sieben sind, welche mit der vom Jahre 787 schliessen und also die vom Jahre 869 ignoriren, darf nicht zu der Auslegung führen, dass das Handbuch in dieser Zwischenzeit entstanden sei. Denn auch in Bethlehem um 1169 verhält es sich ebenso. Es ist vielmehr dadurch zu erklären, dass man gleich nach der Beendigung des Bilderstreites durch jene Synode von 787 und aus Dankbarkeit für sie diesen Bildercyklus angeordnet hatte und später beibehielt, zumal die Synode von 869 eigentlich nichts Neues feststellte.

net. An diese schliessen sich dann die heiligen Frauen an, zunächst die im Evangelium vorkommenden Begleiterinnen Christi, die „Myrrhenträgerinnen“, dann die, welche das Martyrium erduldet, endlich die Einsiedlerinnen. An Märtyrern war die griechische Kirche so reich, dass sie an jedem Tage des Jahres einen zu feiern hatte. Daher denn ein besonderer Abschnitt, welcher sie nach dem Datum ihres Festes mit kurzen Andeutungen über die Art ihres Todes aufzählt. Auf die ausführlichen Lebensgeschichten aller einzelnen Heiligen lässt sich der Verfasser nicht ein; er begnügt sich mit denen einiger besonders verehrten Heiligen, des Erzengels Michael, Johannes des Täufers, der Apostel Petrus und Paulus, der Heiligen Nikolaus, Georgius, Katharina und Antonius, und verweist den Maler auf die besondern Lebensgeschichten der anderen Heiligen, die er nach diesen Beispielen zu behandeln habe.

Die Beschreibungen der Bilder gehen einige Male sehr ins Einzelne: bei der Kreuzigung ist die Haltung fast sämmtlicher Personen vorgeschrieben, z. B. dass Johannes in seiner Traurigkeit die Hand an seine Wange legen solle. Meistens aber sind sie so allgemein gehalten, dass dem Maler noch immer eine ziemlich grosse Freiheit blieb. Eine wichtigere Aufgabe war dem Verfasser, die zahllosen einzelnen Gestalten in typischer Weise zu charakterisiren. Ausführlich geschieht dies jedoch nur in Beziehung auf Christus und die Jungfrau, mit Ausdrücken, welche den hergebrachten Typen entsprechen und zu verrathen scheinen, dass der Verfasser dieser Paragraphen, die aber wohl spätere Zusätze sein mögen, die Schilderung vor Augen gehabt habe, welche der Kirchenhistoriker Nicephorus Kallistus im vierzehnten Jahrhundert gegeben hatte. Bei sämmtlichen übrigen Heiligen, selbst bei Petrus und Paulus sind es nur, wie der Verfasser selbst sie nennt, Kennzeichen (schemata), die er giebt und die sich meistens auf das Alter (Greis oder jung), auf Form und Farbe des Haares und Bartes beschränken, wozu dann einige Male noch Eigenthümlichkeiten der Tracht oder besondere Attribute hinzukommen. Auf charakteristische Züge der Gesichtsbildung lassen sich diese Vorschriften nicht ein. Der Zweck war also offenbar nur eine gewisse Uebereinstimmung in den Aeusserlichkeiten zu erhalten, nach denen das ungeübte Auge zuerst blickt, ohne sich um individuelle Verschiedenheiten zu kümmern.

Der letzte sehr kurz gehaltene Abschnitt des Buches giebt Anleitungen für die Anordnung der Gemälde in Kirchen, in den Weihbrunnen[1]) und

[1]) Die Weihbrunnen sind kleine vor dem Eingange der Kirche aufgestellte Gebäude, Kuppeln auf freistehenden Säulen über einem Marmorbecken mit Wasser. Es ist offenbar eine weiter entwickelte Form des im Atrium der Basilika befindlichen Brunnens. Das Wasser wird von Zeit zu Zeit geweiht, dient denen, welche in die Kirche eintreten wollen, zu Waschungen und wird auch zur Taufe verwendet.

endlich in den Speisesälen der Klöster. Das Wesentlichste der Vorschrift für die Kirchen ist Folgendes. In der Kuppel, oder sonst an der höchsten und vornehmsten Stelle, Christus als Allherrscher (Pantokrator) mit Cherubim und Thronen, darunter andere Engel nebst Maria und dem „Vorläufer", dann die Propheten, in den Gewölbzwickeln die Evangelisten. Im Sanctuarium oben Maria mit dem Kinde von den zwei vornehmsten Erzengeln angebetet, darunter zuerst die göttliche Liturgie, demnächst die Austheilung des Abendmahles durch Christus an die Apostel, endlich heilige Bischöfe, wenn es der Raum erlaubt in zwei Reihen. An diese fünf Darstellungen des Chores schliessen sich dann fünf Reihen von Gemälden an, die über einander die ganze Kirche füllen, in der obersten Reihe die Hauptmomente der Geschichte Christi, in den beiden folgenden Hergänge und Symbole, die auf die Eucharistie und die Jungfrau Beziehung haben, in den beiden untersten einzelne Heilige. Ueber der Thüre das Christkind von Maria und Engeln angebetet, und in den Wänden der Thüre die Erzengel Michael und Gabriel, den Eintretenden zu reinen Gesinnungen ermahnend. Bei der Wahl der Gemälde im Narthex scheint grössere Freiheit gelassen; das Buch zählt so viele Darstellungen auf, dass sie unmöglich alle Raum finden konnten; die Geisterschaar, die Symbole der Jungfrau, heilige Bischöfe mit lehrenden Worten, Parabeln, aber auch Martyrien. Nur das scheint fest zu stehen, dass über der von hier in die Kirche führenden Thür Christus im geöffneten Evangelium die Stelle sehen liess, in welcher er sich als die rechte Thür bezeichnet. Der Weihbrunnen enthält natürlich biblische Scenen, welche auf die Segnungen des Wassers hindeuten, der Speisesaal Darstellungen des Abendmahls und anderer im Evangelium erwähnter Mahlzeiten, dann Kirchenlehrer mit Ermahnungen zur Mässigkeit, die oben erwähnten Allegorien mönchischer Tugenden und der Vergänglichkeit des eiteln Lebens, endlich auch, wenn der Saal gross genug ist, die Apokalypse. Es ist bemerkenswerth, dass dies geheimnissvolle Buch, das in den Kirchen des Abendlandes so viel benutzt ist, hier in das Refectorium verwiesen, und noch mehr, dass für das jüngste Gericht überall keine Stelle angegeben wird. Didron fand es zwar wiederholt im Innern der Kirchen und zwar auf der Eingangswand angebracht; aber es scheint, dass dies unter abendländischem Einflusse entstandene Werke des achtzehnten Jahrhunderts sind, und eine nähere kritische Prüfung des Malerbuches wird vielleicht darthun, dass die darin gegebene Anleitung zur Darstellung dieses Gegenstandes nur eine spätere Einschaltung ist. Die griechische Kirche scheute sich zwar nicht vor grellen Darstellungen der Martyrien, aber diese hatten doch nur den Zweck, den Heldenmuth der Bekenner anschaulich zu machen, und die vorherrschende Aufgabe der kirchlichen Wandgemälde war die feierliche Verherrlichung der heiligen

Gestalten, in einer Weise, mit welcher das moralisch Erschütternde des jüngsten Gerichts nicht leicht in Einklang zu bringen war.

Mit dem Malerbuche schliesst die Geschichte der byzantinischen Kunst. Sie lebt zwar auch nach der Abfassung desselben, lebt bis auf unsere Tage, sie mag dies zum Theil diesem Buche verdanken; aber es ist ein schattenhaftes Leben ohne Kraft und ohne Seele. Sie gleicht jenem Geliebten der Aurora, für den dieselbe von den Göttern Unsterblichkeit erbeten, ohne für ewige Jugend zu sorgen, und der daher völlig entkräftet ein elendes Dasein führt.

Es bleibt uns daher zum Beschlusse nur noch übrig, den ganzen Verlauf der byzantinischen Kunst zu überblicken und danach die Summe ihres Gesammtertrages zu ziehen[1]). Die hohe Bedeutung, welche sie historisch als Vermittlerin zwischen der antiken Kunst und der neueren christlichen des Abendlandes einnimmt, ist ausser Zweifel. Aber auch abgesehen davon, wenn man sie vom rein ästhetischen Standpunkte betrachtet, hat sie grosse und augenscheinliche Verdienste. Zunächst den einer höchst ausgebildeten Technik; ein Verdienst, das wir gerade jetzt, dem falschen Idealismus unserer Väter gegenüber, recht hoch zu schätzen geneigt und genöthigt sind. Es ist wahr, sie war dazu ausgestattet wie keine. In der Mitte der bewohnten Welt, zwischen barbarischen oder verwilderten Nationen die einzige civilisirte, durch die despotische Verfassung und die Abhängigkeit von antiker und religiöser Ueberlieferung an politischer und wissenschaftlicher Thätigkeit gehindert, dagegen Erbin des ganzen Schatzes von Erfahrungen und Hülfsmitteln, den eine tausendjährige Kunstpflege in Griechenland und Rom aufgehäuft hatte, war Byzanz darauf angewiesen, die grosse industrielle Werkstätte der damaligen Welt zu sein. Es erfüllte diesen Beruf aber auch mit Eifer und Sorgfalt, zog alle Kunstfertigkeiten, die der Orient besass oder die sich vereinzelt im Schoosse barbarischer Völker gebildet hatten, an sich, vervollkommnete und übte sie, und gelangte so zu einer technischen Vollendung, die kaum jemals wieder erreicht ist, und von der alle Nationen lernen können.

Das erste Erforderniss zu solchen technischen Erfolgen ist Fleiss, Präcision, Kenntniss der Mittel. Aber es gehören auch ästhetische Gaben dazu, ein mehr oder weniger feines Gefühl für Verhältnisse und Farbenharmonie, und auch dies ist bei den Byzantinern noch in hohem Grade vorhanden; wir erkennen in ihnen noch immer die Abkömmlinge der Hellenen. Auch bei Werken der höheren Kunst, wo es nicht auf blosse Decoration, nicht auf allgemeine Stimmungen und Verhältnisse ankommt, son-

---

[1]) Ausführlicheres in meinem Aufsatze: Zur Würdigung der byzantinischen Kunst, in v. Lützow's Zeitschrift Bd. III. 137. u. 168.

dern auf den Ausdruck geistigen individuellen Lebens, ist diese Abstammung noch zu erkennen. Wir haben oft Gelegenheit gehabt, das Verständniss zu bewundern, mit dem sie antike Gestalten, Züge von Hoheit und Schönheit, die ihnen das Leben ihrer Zeit nicht bieten konnte, wiedergeben und zu Compositionen christlicher Hergänge verwenden. Freilich bemerken wir dann bei näherer Betrachtung, dass diese Gestalten nicht die volle Energie einer lebendigen, vorwärts strebenden Kunst haben, dass sie nicht frische Erzeugnisse der künstlerischen Phantasie, sondern nur Producte einer, wenn auch seltenen, doch etwas dilettantischen Gabe des Nachempfindens sind. Aber auch so sind sie erfreulich, und überdies verhielt sich die byzantinische Kunst nicht immer bloss receptiv und nachahmend, sondern ging auch frei erfindend über die Grenzen der antiken Kunst hinaus. Die consequente Durchführung des Gewölbeprincips, die Anwendung desselben auf die christliche Kirche und besonders die Erfindung der Kuppel auf quadrater Grundlage waren bleibende und höchst bedeutende Bereicherungen der Baukunst, nicht bloss in technischer, sondern auch in ästhetischer Beziehung; sie erlangte dadurch ein unvergleichliches Mittel, den Innenbau, die eigentliche Aufgabe der christlichen Architektur, vollendeter zu machen, ihn luftiger, reicher zu gestalten, ihm den Ausdruck voller Einheit des Mannigfaltigen zu verleihen, wie er der christlichen Kunst nothwendig war. Und etwas Aehnliches war auf dem Gebiete der darstellenden Kunst die Ausbildung des Typus der heiligen Gestalten und jenes strengen, kirchlichen Styls, den wir den Mosaikenstyl zu nennen pflegen. Auch hier war etwas relativ Neues geschaffen, der Schönheitsgedanken der antiken Kunst von der sinnlichen Aeusserlichkeit, in die er ausgeartet war, befreit, und der christlichen Idee dienstbar gemacht. Von der Erfindung der Kuppel geht dann eine Umgestaltung aller architektonischen Details aus. Das gerade Gebälk wird immer seltener, zieht sich zuerst zu einem Aufsatze über den Kapitälen zusammen, verschwindet dann völlig. Die Kapitäle, nun die unmittelbaren Träger des Bogens, müssen die zarte Linie des korinthischen Kelches, die leichte Blattzierde aufgeben, und erhalten statt dessen die statisch richtige aber spröde Gestalt des von unten nach oben ausladenden, aus dem Kreise des Säulenstammes in das Viereck des Bogenansatzes überleitenden Würfels. Mit dem Gebälk ist auch jedes Bedürfniss plastisch hervortretender, horizontaler Gliederung verschwunden. Auch die Basis verliert ihre elastische Bildung, und erst unter der Kugelgestalt der Kuppel, hoch oben, findet ein kräftiges Gesims seine Stelle. An reicher Zierde fehlt es dem Bau nicht, aber sie geht nicht aus der Gliederung, nicht aus den Functionen der einzelnen Theile hervor, sondern ist äusserlich angeheftet, ohne Nothwendigkeit, sie kann und darf daher auch nicht plastisch und kräftig vortreten, sondern macht sich nur als glänzendes Farbenspiel

oder als filigranartig feine Meisselarbeit auf der Fläche geltend. Sie ist nur eine äusserliche Bekleidung, nicht die eigene, unmittelbare Schönheit der Glieder. Der Kreis, das Quadrat, die Kugel, der Würfel, die in sich vollendeten und abgeschlossenen, und daher sich einander ausschliessenden Formen herrschen überall vor; der Zusammenhang ist ein statischer, mechanischer, nicht ein organischer. Das Ganze macht den Eindruck der Solidität äusserer Berechnung, aber nicht einer ursprünglichen, untrennbaren, geheimnissvollen Einheit. Der Meister der Sophienkirche hatte diesen Mangel empfunden, ihm durch einen geistreichen Plan abzuhelfen versucht; seine Nachfolger hatten dafür keinen Sinn, es kam ihnen nur darauf an, die Mittel ihrer Technik geltend zu machen. Sie kannten nur constructive Zwecke. Sie häuften die Kuppeln und demzufolge die zu ihrer Stütze nöthigen Anlagen, so dass bald mehrere Gruppen von Kuppelsystemen neben einander standen und das Ganze in lauter vereinzelte, nur nach statischer Berechnung oder spielender Willkür verbundene Theile zerfiel. Es war ein Werk des technischen Verstandes ohne höheren, begeisternden Inhalt.

Wenn diese Mängel nur dem architektonisch gebildeten Auge in ihrer ganzen Bedeutung entgegentreten, drängen sich die der bildlichen Darstellungen auch den Laien auf. Wir haben sie bei der Schilderung der einzelnen Kunstwerke oft erwähnt; die Steifheit, Magerkeit und Hässlichkeit, besonders solcher Gestalten, bei denen kein antikes Vorbild zum Grunde lag, die Vorliebe für finstere, abgehärmte, greisenhafte Züge, selbst bei grossartig angelegten Umrissen eine gewisse Allgemeinheit und Unbestimmtheit der Ausführung, der Mangel an Naturwahrheit, die Einseitigkeit, mit der die Kunst sich nur im Gebiete des Feierlichen, Ernsten, Imponirenden bewegt ohne zu feinerer Charakteristik zu gelangen, überhaupt der Mangel an geistiger Frische und Originalität. Es mag sein, dass die anstössigen Formen nicht durchweg von den Künstlern aus freiem Antriebe gewählt wurden, dass bei Porträtgestalten das Ceremoniell des Hofes die steife Haltung und die barbarische Tracht, bei Heiligen eine abergläubische Religiosität den finstern, asketischen Ausdruck vorschrieb oder erforderte. Allein das waren nicht äusserliche, gewaltsame Hemmungen, sondern Aeusserungen desselben Volksgeistes, der auch der Kunst zum Grunde lag; auch ihre freiesten Leistungen, bei denen kein solcher Zwang obwaltete, tragen von Anfang an dasselbe Gepräge, das durch den Einfluss des Hofes oder religiöser Vorurtheile nur eine weitere Steigerung erhält. Was das Leben in steife Formen zwang und dem Christenthume die starre dogmatische Haltung gab, stand auch der freien Entwickelung der Kunst entgegen. Es war der Geist eines gealterten Volkes, der nicht mehr die Kraft besass, sich in die Natur zu versenken, aus ihr unmittelbar zu schöpfen,

sondern sich mit dem fertigen, abgeblassten Bilde der Ueberlieferung begnügte; der begeisterter Hingebung und ahnungsvollen Strebens nicht mehr fähig war, die Sprache der Phantasie nicht mehr verstand. Schon zu Constantins Zeit war der künstlerische Geist der antiken Welt dem Erlöschen nahe; für die volle Körperlichkeit der Plastik reichte er nicht aus, für die Schönheit war er nicht mehr erregbar, nur auf Technisches und Sinnliches legte er Werth. Das Christenthum belebte ihn noch ein Mal, gab ihm neue Aufgaben und neuen Muth; aber es konnte den Mangel jugendlicher Kraft nicht bleibend ersetzen. Um diesem Volke zu dienen, musste es sich ihm anbequemen, seine Sprache sprechen; dem an Satzungen gewöhnten und fester Vorschrift bedürftigen Volke gegenüber musste es sich seiner Freiheit entäussern und selbst zur Satzung werden. Nur soweit reichte auch seine Belebung der Kunst. Auch in den darstellenden Zweigen herrscht daher, wie in der Architektur, das verständige, abstracte Element, die Satzung vor. Was aus der Antike gelernt, mitgetheilt, überliefert, was dem Christenthume in seiner damaligen Gestalt dienstbar gemacht werden konnte, hat die byzantinische Kunst treulich bewahrt; was aus dem tiefsten warmen Leben des Gemüthes hervorgehen soll, fehlt ihr. Wer bei ihr nachhaltige und fruchtbare Anregung erwartet, muss sich getäuscht sehen, wer aber vorzugsweise auf technische Vollendung, auf Beobachtung allgemeiner Regeln, auf Gleichförmigkeit und Gesetzlichkeit sieht, wer gegenüber einem sinnlichen und bedeutungslosen Realismus und subjectiver Zerfahrenheit sich nach strenger idealistischer und kirchlicher Haltung sehnt, wird auch hier mannigfache Befriedigung finden.

Noch nachsichtiger werden wir aber diese Mängel der byzantinischen Kunst betrachten, wenn wir uns auf den historischen Standpunkt stellen. Die Herrlichkeit der altgriechischen Kunst war nicht dazu geeignet, auf weniger begabte Völker überzugehen; die Römer mussten sie erst verständlicher, populärer machen, wenn man will herabziehen, damit auch Andere den Zugang fänden. Die byzantinische Kunst setzte diesen Process noch weiter fort; sie brachte die Anforderungen künstlerischer Genialität auf das geringste Maass zurück, und war dadurch geeignet, selbst von barbarischen Völkern aufgefasst und geübt zu werden. Im ganzen Laufe der Geschichte finden wir daher auch keine Kunstrichtung, welche in so weitem Kreise Einfluss gewann und Wirksamkeit übte, wie diese. Byzanz erscheint in diesem Sinne wie der Mittelpunkt einer neuen künstlerischen Welt, aus welchem nach allen Richtungen hin Strahlen ergehen, in der Nähe dichter und bestimmter, in der Entfernung mehr getrennt und gemischt. Diese Wirksamkeit der byzantinischen Kunst wurde durch die lange Erhaltung des Reiches in eigenthümlicher Weise befördert; höchst verschiedene Völker, wie sie sich im Laufe der Jahrhunderte bald auf

demselben Boden bald in getrennten Gegenden erhoben, fanden hier immer einen Ausgangspunkt für ihre künstlerischen Leistungen. Die, wiewohl geringen und langsamen Veränderungen, welche die byzantinische Kunst erfuhr, trugen mit dazu bei, sie auch später entstehenden Nationen zugänglich zu erhalten; sie wirkte in chronologischer, wie in geographischer Beziehung vermittelnd für die Einheit eines grossen Theiles der Welt. Italien war anfangs zum Theil unter byzantinischer Herrschaft, später, auch nach der Trennung der Kirchen, durch die Nähe und durch politische und merkantilische Beziehungen nie ganz ausser Verkehr mit dem Ostreiche. Die anderen Länder der abendländischen Christenheit blickten zuerst noch mit Ehrfurcht nach dem Sitze der Kaiserherrschaft, nach der reichsten und civilisirtesten Stadt der damaligen Welt hinüber. Es fehlte nicht an diplomatischen Verbindungen, an dem Wechsel der Gesandtschaften, welche nicht bloss eine Kenntniss von dem Glanze byzantinischer Kunst erhielten, sondern auch kaiserliche Schenkungen an die Beherrscher von Frankreich und Deutschland zur Folge hatten. Auch der Handel führte manches Werk orientalischer Kunst in das Abendland. War aber auch diese unmittelbare Verbindung nicht eine sehr lebendige und ununterbrochene, so blieb doch Italien fast beständig die Lehrerin des ganzen Abendlandes und theilte ihm mittelbarer Weise byzantinische Elemente mit. Weiterhin im Nord-Osten von Europa und in asiatischen Gegenden fand die byzantinische Kunst mit dem Christenthume, das von Constantinopel sich dahin verbreitete, Eingang. Ihr Einfluss beschränkte sich aber nicht auf die Christen; auch die Araber, als sie sich von Persien bis Spanien einen weiten Länderkreis unterwarfen, fanden überall verwandte, von römisch-byzantinischem Geiste durchbildete Kunstgestalten vor, in denen sie ihre ersten Versuche machten.

Freilich nahmen in allen diesen Ländern die überlieferten Formen andere Gestalten an, je kunstfähiger, je kräftiger das lernende Volk war, desto schneller oder wirksamer begann es aus eigenem Geiste zu arbeiten. Aber immerhin blieb doch in diesen freieren Schöpfungen der Ursprung mehr oder weniger sichtbar und die Geschichte darf ihn nicht vergessen.

Wie gross oder gering der Einfluss der byzantinischen Kunst auf die des romanisch-germanischen Abendlandes war, wie er sich bei den Arabern gestaltete, werden wir später ausführlich betrachten. Diese beiden Ausflüsse byzantinischer Kunst bilden den grossen Strom der Geschichte, wenn auch in verschiedenen Armen. Daneben aber giebt es kleinere Bäche, welche aus jenem grossen Behälter antiker Kunst abgeleitet werden, theils um bald jenen mächtigen Flüssen sich zuzuwenden, theils um als todte Wasser zu versumpfen. Diese Bedeutung hat die einflusslose, aber sehr merkwürdige Kunst der Armenier und die noch jetzt geübte des russi-

schen Reiches, welche wir daher hier anhangsweise betrachten werden. Vorher nimmt aber noch eine andere Gegend unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, Persien, dessen alte Kunst wir schon früher kennen gelernt haben, mit erneuerter Bevölkerung und mit einem andern Aufschwunge des Geistes. Die Kunst dieser spätern Perser unter dem Herrscherstamme der Sassaniden ist zwar nicht allein von der byzantinischen Kunst im eigentlichen Sinne des Wortes ausgegangen, sondern auch von der spätrömischen und von altpersischer Tradition. Auch ist sie leider nicht so genau bekannt, dass wir sie mit voller Zuverlässigkeit und Ausführlichkeit schildern könnten. Allein sie ist wichtig, weil sich in ihr neue und bedeutsame Elemente erkennen lassen, und sie darf jedenfalls nicht übergangen werden, weil sie vielleicht auf die armenische, dann aber auch auf die viel wichtigere arabische Kunst einigen Einfluss hatte und zum Verständniss derselben dient.

Viertes Kapitel.

Die Kunst im Sassanidenreiche.

Nachdem Alexander das Reich des grossen Königs gestürzt und seinen Nachfolgern zur Behauptung hinterlassen hatte, erhoben sich dennoch bald wieder einheimische Stämme. Die Parther, ein bis dahin unbekanntes Volk, aus den nördlichen Gebirgen heruntersteigend, bedrängten die Könige griechischen Stammes aus dem Hause des Seleucus und gründeten auf dem Boden persischer Herrschaft ein neues Reich. Um die Zeit des Alexander Severus, im dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung, bemächtigte sich ein Emporkömmling, Artaxerxes oder Ardeschir, der Herrschaft. Unter dem Titel eines Abkömmlings der alten persischen Könige warf er sich zum Vorkämpfer der durch Sectenspaltungen entstellten Lehre Zoroasters auf, berief zur Reinigung und Feststellung derselben eine Versammlung der Magier, und gab ihren Satzungen durch strenge Gewalt Nachdruck. Die neuangefachte Begeisterung der Ormuzddiener benutzend, führte er sie sogleich zu siegreichen Zügen wider die vereinzelten Nachbarstämme und wider die römischen Heere, und gab durch kluge Anordnungen der inneren Verwaltung grössere Festigkeit. Er gründete die kräftige Dynastie der Sassaniden, welche das alternde römische Reich in fortdauernden Kriegen hart bedrohete und erst bei dem Eindringen der Araber gestürzt wurde.

Dies neue Reich schloss sich wie in der Religion so auch in der Verfassung an die Gewohnheiten der alten Perser an. Aber dennoch war manches anders geworden. Vielleicht ein Ueberrest griechischer Ansichten, von Alexander's Zügen her bis an die Grenzen Indiens verbreitet, mehr noch der rohe aber kräftige Sinn, mit welchem die Parther das stammverwandte, aber erschlaffte Volk der persischen Länder erfrischten, gab dem neupersischen Reiche einen mehr abendländischen Charakter; die alte Verwandtschaft mit dem germanischen Stamme tritt hier deutlicher hervor. Gestützt auf den Beistand der Magier und im Geiste des Orients hatte zwar Ardeschir seinem Reiche eine despotische Verfassung gegeben, aber so, dass er dem kriegerischen Geiste seines Adels schmeichelte und ihn für sich gewann. Es bildete sich eine rohe Ritterlichkeit aus; frühe wurde der junge Edelmann in eine Kriegsschule aufgenommen, zu Waffenübungen und in adeliger Sitte erzogen, und dann auf sein Schloss entlassen, um beim ersten Waffenrufe mit seinen Mannen zum Heere zu stossen. Dieser Adel bildete den Kern der persischen Reiterei, die mit der Flüchtigkeit ihrer Rosse und der Sicherheit ihres Bogenschusses den Römern so gefährlich war, während die schlechtgeordneten Schaaren des Fussvolks den Legionen nur schwachen Widerstand leisteten. In diesen Reitern erkennen wir das Vorbild unserer Ritter des Mittelalters; sie sind recht ritterlich geschmückt, tragen Panzer, befederte Helme, Lanze, Schwert und Schild[1], das Geschirr ihrer Pferde ist überaus prächtig. Sie lieben abenteuerliche Züge, welche in den Mund des Volkes übergingen und in Liedern verbreitet wurden.

Ueberhaupt war die Phantasie angeregt, zum Wunderbaren und Mährchenhaften geneigt. Schon bei den alten Persern finden wir Spuren einer solchen Richtung; durch den Gang der Geschichte, durch die kühnen, alles vermittelnden Züge Alexanders, durch die Kriege seiner Nachfolger in diesen Gegenden und durch die Verbindung orientalischer und griechischer Elemente, endlich durch den frischeren Sinn des parthischen Stammes bekam sie einen höhern Schwung, und suchte und fand reichliche Nahrung in indischen Fabeln und einheimischen Ueberlieferungen, die im Laufe dunkler Jahrhunderte sich immer wunderbarer gestalteten. Mit den uralten, halb allegorischen Mythen der Weltschöpfung durch Ormuzd und seine Genien mischten sich die Nachrichten von den Kämpfen der früheren Perserkönige; ihre Feldherren wuchsen zu riesenhaften Gestalten, die mit bösen Genien und Drachen zu kämpfen hatten, von Zauberern und Feen beschützt wurden. Auch die Gegenwart wurde dann von dem Volke aufgefasst und bald ausgeschmückt und vergrössert, und es kam auf diese Weise eine Fülle von

[1]) Weiss, Kostümkunde, Mittelalter S. 186. 191 ff.

Sagen und anmuthigen Mährchen in Umlauf, welche später von den muhammedanischen Persern verarbeitet und aufgezeichnet wurden und auch dem Abendlande reichen Stoff gaben.

Den Hauptinhalt der Geschichte der sassanidischen Fürsten bilden ihre stets erneuerten Kriege gegen die Römer. Schon der Sohn Ardeschir's, Sapor I. (240—271), erfocht einen grossen Sieg, in Folge dessen sogar der Kaiser selbst, Valentinian, sein Gefangener wurde, ein Ereigniss, das dem Stolze des Volkes schmeichelte und der Gegenstand zahlreicher öffentlicher Darstellungen wurde, von denen wir unten zu sprechen haben. Noch erfolgreicher waren die Kämpfe, welche Sapor II., sein späterer Nachfolger (310—380) gegen die Kaiser Constantius, Julian und Jovian führte. Der Glanzpunkt des sassanidischen Reiches trat ziemlich lange nach seiner Gründung ein, unter Chosroes, mit dem Beinamen Nuschirvan, d. i. der Grossmüthige oder Gerechte, einem Zeitgenossen Justinians, dessen kräftige Herrschaft und Rechtspflege in der Vorstellung der Orientalen ihn zu einer ähnlichen Gestalt wie Salomo machte. Gross in Waffenthaten wandte er seine Sorgfalt auch den Wissenschaften zu; er rief Philosophen aus den christlichen Reichen herbei, liess griechische Schriften übersetzen, sendete eine Botschaft nach Indien, um das moralisch politische Fabelbuch des Bilpai nach Persien zu verpflanzen, und gebot die Annalen des Reiches niederzuschreiben, eine Sammlung von Sagen, aus welcher später das berühmteste epische Gedicht des Orients, der Schah-Nameh, das Königsbuch des Firdusi, entstand [1].

Nicht minder bekannt in den Sagen des Orients ist einer seiner späteren Nachfolger, Chosroes-Parviz († 628), zunächt durch den Wechsel seiner Schicksale, durch seine Kriegsthaten und durch die Gunst, welche er den Wissenschaften und Künsten erwies, dann aber auch durch seine Liebe zur Schirin, welche von der zarten und sinnigen Verehrung des Helden und Baumeisters Ferhad gerührt, die, wiewohl unbegründete Eifersucht ihres königlichen Gatten erregte [2]. In dem Hergange selbst und in dem Wohlgefallen, welches die Sage daran fand, scheint eine Richtung auf die romantische Auffassung der Liebe schon frühe durchzublicken [3]. Auch die

---

[1] v. Schack, Heldensage des Firdusi, Berlin 1851, und Epische Dichtungen des Firdusi, Berlin 1852. Diese sagenhafte Geschichte der alten Perser ist zusammengestellt in Malcolm's Geschichte von Persien. Uebers. von Becker, Leipzig 1830.

[2] Schirin übers. durch v. Hammer, Leipzig 1809.

[3] Wir kennen zwar diese Sagen hauptsächlich nur aus den Bearbeitungen muhammedanischer Dichter und es ist nicht zu bezweifeln, dass sie die romantische Färbung gesteigert haben. Indessen ist der Name der Schirin oder Syra, der zärtlich geliebten und eifersüchtig bewachten Gattin Chosroes, geschichtlich, und ihre Schicksale (sie soll Christin griechischer Geburt gewesen sein) haben selbst in den trockenen Erwähnungen der byzantinischen Historiker einen romanhaften Anflug (vergl. Gibbon

Prachtliebe dieses Königs gab ihm einen mährchenhaft glänzenden Schein; sein Palast in Artemidora oder Dastagerd wird zauberisch beschrieben, zahllose silberne Säulen stützten das Dach, kostbare Teppiche schmückten die Wände, den Park durchstreiften Schaaren von Straussen, Antilopen, Ebern, Pfauen, Fasanen, selbst von Löwen und Tigern, und aus den Thoren gingen viele hunderte von Elephanten hervor, wenn der König sich dem Volke zeigte[1]. Die Sage brachte seine Baulust mit seiner Liebe in Verbindung. Um den gefährlichen Ferhad zu entfernen und zu beschäftigen, übertrug er ihm ein Riesenwerk, die Strasse und den Kanal von Bisutun durch hohe unwirthbare Felsen zu ziehen; man zeigt noch jetzt den Kanal in einer Länge von achtzehn Meilen, mit Grotten und Reliefs an der gerade abgeschnittenen Wand des Felsens, und mit Trümmern, die das Volk noch heute mit dem Namen der Schirin benennt.

Chosroes' tragisches Ende trug dazu bei, ihn zum Helden der Volkspoesie zu machen. Nachdem er durch eine blutige Revolution auf den Thron gelangt, unter harten, zuletzt glücklich überstandenen Kämpfen mit einheimischen Empörern sich behauptet hatte, trug er seine Waffen weithin über die byzantinischen Provinzen, unterwarf Syrien, Kleinasien, Aegypten, bedrohte selbst Constantinopel, bis endlich, nach einem Leben des Sieges und der Pracht die kühnen Züge des byzantinischen Kaisers Heraclius ihn bedrängten; fliehend musste er den Genüssen von Dastagerd den Rücken wenden, und fiel nun meuchelmörderisch durch einen Verrath, der seinen Sohn auf den Thron erhob. Die Sage knüpft auch Schirin's und Ferhad's Ende an das seinige, verzweifelnd gab sich Schirin mit eigenem Dolche den Tod und Ferhad stürzte sich von den Felsen in den Abgrund.

Es kann überraschen, dass diese phantastisch-poetische Richtung auf dem Boden einer so strengen Religion und einer harten Despotie gedieh. Allein gerade diese Strenge erleichterte es. Die Lehre Zoroaster's, indem sie das Leben mit einer Menge von Vorschriften belastete und einzwängte, gab einen Anreiz, in allen Gebieten, die nicht von religiösen Bestimmungen beherrscht waren, sich frei und ausgelassen zu bewegen. Die Folgen eines dualistischen Systems waren schon in der glänzenden Despotie der alten Perserkönige in ähnlicher Weise zu erkennen; jetzt traten sie um so mehr in volles Licht, als besonders in diesen letzten Zeiten der Sassanidenherrschaft die feste Anhänglichkeit des Volkes an den Ormuzddienst schon mannigfach erschüttert war. Dieselbe Bewegung, welche in Arabien den

---

Chap. 46. note 21). Auch muss jenen späteren Poesien der muhammedanischen Perser ein älteres, im Lande einheimisches Element zum Grunde gelegen haben, da in keinem andern Lande die arabische Poesie eine so romantische Richtung erhielt, und da nur dieses die Eroberer bewegen konnte, diese Sagen zu bewahren.

[2]) Gibbon a. a. O. Ritter IX. 506.

verschiedensten Culten Eingang verschaffte, fand auch in Persien statt. Die lange Herrschaft griechischer Fürsten war nicht ohne Einfluss geblieben, die christliche Lehre hatte weite Verbreitung erlangt. Schon frühe waren hier Sectenstifter aufgestanden; Mani (geb. 240) versuchte eine Verschmelzung des Christenthums mit dem persischen Doppelsystem, Mazdak unter Chosroes I. predigte in ausschweifenden Lehrsätzen Gemeinschaft der Güter und Weiber und fand zahlreiche Anhänger. Das Entstehen dieser verfolgten und unterdrückten Secten ist mehr ein Zeichen als eine Ursache der beginnenden Auflösung des alten Glaubens, welche durch das Eindringen europäischer Wissenschaft und indischer Phantasiespiele unscheinbarer aber gründlicher herbeigeführt wurde.

Von den so prachtvoll beschriebenen Bauten der Sassanidenfürsten können wir leider nicht viel aufweisen. Zwar ist das Land seit fast einem halben Jahrhundert der Gegenstand eifriger Forschungen europäischer Reisenden geworden, und wir besitzen eine Reihe von zum Theil sehr sorgfältig gearbeiteten und umfangreichen Werken, welche uns Auskunft über die noch vorhandenen Ueberreste geben[1]. Aber die Resultate dieser Forschungen sind bei den Hindernissen, welche das verödete und verwilderte Land und der Zustand der Trümmer den Reisenden entgegenstellte, immer noch sehr mangelhaft.

Tempel dürfen wir auf diesem Boden nicht erwarten; die Lehre Zoroasters duldete sie nicht. Der Cultus der Sonne oder des Feuers setzte einen Gottesdienst unter freiem Himmel voraus, und erforderte keine andern architektonischen Anlagen als einen einfachen Feueraltar. Die Architektur hatte daher nur weltliche Aufgaben und ihre höchste Leistung waren die Paläste der Könige, von denen denn auch an mehreren Orten Ueberreste erhalten sind. Zwei derselben befinden sich in der Provinz Farsistan (Fars), dem Stammlande der Perser, in welchem auch die Sassanidischen Fürsten gewöhnlich ihre Residenz hatten, zu Firuz-Abad und zu Sarbistan. Beide bilden im Grundrisse ein längliches Rechteck, in welchem auf einer der schmalen Seiten sich eine Vorhalle öffnet, aus der man in Festsäle gelangt, von denen die grösseren mit Kuppeln, die anderen mit Tonnengewölben gedeckt waren. In Sarbistan[2]) besteht nur ein grosser Kuppelsaal, neben welchem auf beiden Seiten sich längliche Säle mit Tonnengewölben auf gekuppelten Wandsäulen erstrecken. Ausgedehnter und vollständiger

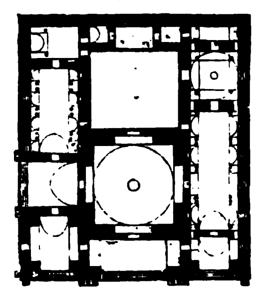
---

[1]) Vor Allem das auf Kosten der französischen Regierung herausgegebene Prachtwerk: Coste und Flandin, Voyage en Perse pendant les années 1840 et 1841, Paris 5 Vol. fol. Dann Texier, Description de l'Arménie, la Perse et la Mesopotamie, Paris 1852. Von ältern Werken sind zu nennen die beiden Reisen von J. Morier, London 1812 und 1816, und besonders Rob. Ker Porter, Travels in Georgia, Persia etc. 1821.

[2]) Coste & Flandin a. a. O. Vol. I. Taf. 28, 29.

ist die Anlage von Firuz-Abad[1]), dem Palaste des Königs Firuz oder Pheroses (460—488), indem sie ausser der Vorhalle und einigen von Tonnengewölben bedeckten festlichen Räumen drei nebeneinandergelegene, mit hohen Kuppeln überwölbte, zusammen die ganze Breite des Gebäudes füllende quadratische Säle enthält, jeder etwa von vierzig Fuss Breite, und hinter diesem Festlocale eine Zahl von kleineren, um einen Hof herum gruppirten Gemächern, welche offenbar die fürstliche Wohnung bildeten. Bemerkenswerth ist nun, dass alle diese Gewölbe, die Tonnengewölbe sowohl als die Kuppeln, nicht halbkreisförmig, sondern überhöht, elliptisch, aufsteigen, die Kuppeln in solchem Maasse, dass ihre Höhe sich dem vollen Durchmesser des Kreises nähert.

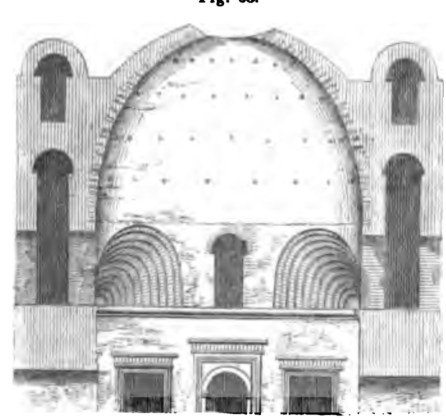
Fig. 62.



Grundriss des Palastes von Sarbistan.

Auch die Ueberleitung aus dem Quadrate der Umfassungsmauer in die Rundung der Kuppel ist eigenthümlich, indem sie nicht durch sphärische Pendentifs, sondern durch Rundbögen bewirkt wird, welche treppenförmig in diagonaler Richtung die Ecken überspannen, ähnlich wie in S. Lorenzo in Mailand, nur in viel grösserer Ausdehnung. Eine kreisrunde Oeffnung im Scheitel und vier Rundbogenfenster unterhalb des Auflagers der Kuppel geben den Sälen die spärliche, dem südlichen Bedürfnisse schattiger Kühle entsprechende Beleuchtung, während die Wände durch rundbogige Thüren und hohe Wandnischen, sämmtlich viereckig eingerahmt, mit einem horizontalen Sturz bekrönt, und durch ein kräftiges Kranzgesimse mit Zahnschnitten reich ausgestattet sind. Auch sonst sind die Wände im Innern und Aeussern häufig durch Blendarcaden belebt, die entweder durch einfache Pilaster oder durch Halbsäulen, die aber weder Basis noch Kapitäle haben, getrennt sind. An dem Palaste von Firuz-Abad ist das Aeussere durchweg in dieser Weise geschmückt; an der Eingangsseite neben dem Hauptportale durch zwei Geschosse von Blendarcaden, an den Langseiten durch

Fig. 63.

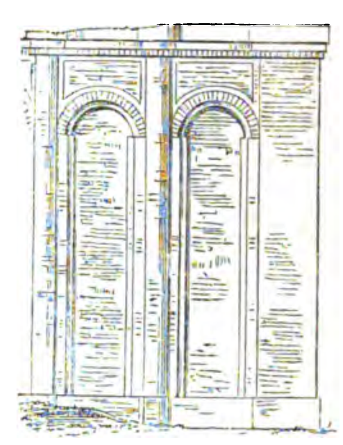


Firuz-Abad.

[1]) Coste & Flandin. Taf. 38—42.

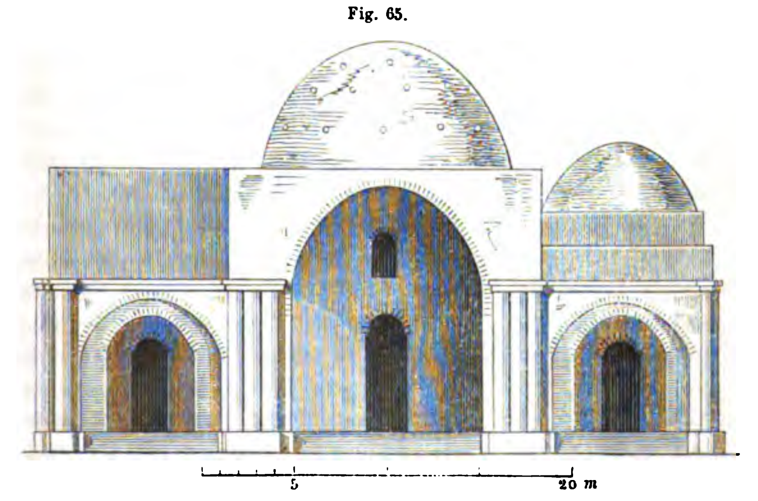
schlanke, bis zum Kranzgesimse aufsteigende Halbsäulen, welche zwischen sich hohe Flachnischen einschliessen. Das Kranzgesimse hat nur den Schmuck einer Reihe übereckgestellter Backsteine, den Säulen fehlen auch hier Basis und Kapitäl, und die Nischen haben die Eigenthümlichkeit, dass ihre Rundbögen nicht genau den Pfosten entsprechen, auf denen sie ruhen, sondern einen grösseren Durchmesser haben. Das ganze Gebäude mit diesen ziemlich roh behandelten, fensterlosen Umfassungsmauern und den nur theilweise aus ihrer Ummauerung hervorragenden Kuppeln macht einen finstern, festungsartigen Eindruck. In Sarbistan sind die Seitenfaçaden ganz ohne solche Zier, die Vorderseite hat dagegen den Vorzug, dass sich statt eines Eingangsthores, wie in Firuz-Abad, drei Portale öffnen. Die Ecken sind durch Säulen verstärkt, die dann dreifach gekuppelt auch zwischen den Portalen stehn aber, da sie keine sichtbare Function haben, sondern nur durch ein schmuckloses Gesimse mit dem Mauerkörper verbunden sind, nur als ein müssiges Beiwerk erscheinen [1]).

Fig. 64.



Palast von Firuz-Abad, Langseite.

Fig. 65.

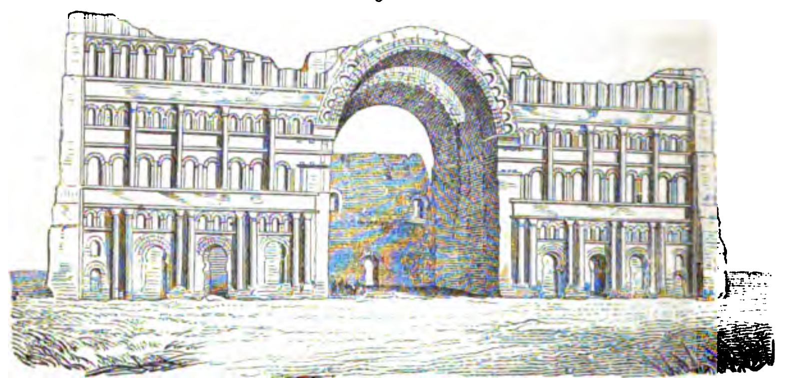


Restaurirte Façade des Palastes zu Sarbistan.

[1]) Die nebenstehende Abbildung ist eine Restauration von Coste & Flandin. Vol. I. t. 28, 29.

Der Rest eines dritten Palastes hat sich im nördlichen Persien am linken Ufer des Tigris erhalten, an der Stelle, wo Khosroes Nuschirvan (531—579), gegenüber von Seleucia, seine neue Residenz gründete, Ktesiphon, später in Verbindung mit Seleucia El Madain genannt. Aus den vom Wüstensande halbbedeckten Trümmerhaufen ragt hier ein imposantes Gebäude hervor, von den Arabern Takht-i-Khosru, der Thron des Khosroes, genannt, ein einziger Saal, wahrscheinlich die Vorhalle oder Audienzhalle eines Palastes. Ein Riesenthor mit elliptischer Ueberwölbung, etwa 70 Fuss breit und 85 Fuss hoch, nimmt die Mitte der grossen Frontmauer ein,


Fig. 66.


Palast zu Ktesiphon.

deren Seitentheile dann mit einer Menge von Halbsäulen und Blendarcaden bedeckt sind. Zwei schmucklose Friese durchschneiden sie in gleichen Abständen und bezeichnen so drei Stockwerke, von denen das unterste gekuppelte, das zweite einfache Halbsäulen von voller Höhe, beide aber ebenso wie das dritte je zwei Reihen von kleineren oder grösseren Flachnischen enthalten[1]. Dieser ganze Aufwand von Decorationsmitteln ist aber so wenig durchbildet, dass selbst die hohen Halbsäulen des zweiten Stockwerkes nicht genau über denen des unteren stehn und überhaupt kein innerer Zusammenhang angedeutet ist. Bemerkenswerth ist, dass die Halbsäulen hier Kapitäle, freilich von sehr roher trapezförmiger Gestalt haben, was auf eine etwas spätere Entstehung zu deuten scheint, dass aber an den Blendarcaden, wie in Firuz-Abad, die Rundbögen breiter sind als die Oeffnung zwischen den sie tragenden Pfosten. Diese Erweiterung des Kopfes der Arcade, die einigermaassen an den später in der maurischen Architektur so beliebten Hufeisenbogen erinnert, ist hier aber mehr

[1]) Coste & Flandin a. a. O. Vol. IV. pag. 174. Vgl. 216—218. Frühere Zeichnungen hatten hier Spitzbögen gezeigt die nach der genaueren Aufnahme von Flandin nicht vorhanden sind.

ein Ausdruck der Willkür als eines bestimmten Princips, da sich im Palast von Sarbistan gelegentlich auch das Entgegengesetzte findet, nämlich Rundbögen von kleinerem Durchmesser als der Abstand der sie tragenden Pfosten[1]).

Die meisten andern Fundstätten gewähren für die Kenntniss der sassanidischen Architektur nur geringe Beiträge. Nach dem Beispiele der alten Perser liebten auch die sassanidischen Fürsten den natürlichen Fels mit Reliefs zu schmücken oder zu baulichen Anlagen zu benutzen, und oft sind nur diese fast unzerstörbaren Werke an den Stätten einstiger Pracht erhalten. So neben den Gräbern der alten Perserkönige, in Naksch-i-Rustam, ausser grossen sassanidischen Reliefs zwei freistehende, aber aus dem festem Fels gehauene Feueraltäre, an denen derbe Ecksäulen und vortretende Rundbögen, nebst einem palmettenartigen Aufsatze gemeisselt sind[2]). So ferner in Tak-i-Bostan[3]), in der Nähe des Thales von Kermanschah, wo umfassende Anlagen in dem Felsen ausgeführt sind, mehrere Grotten, durch Treppen verbunden und im Innern und Aeussern mit Reliefs, auch am Eingange der einen dieser Grotten mit palmettenartigen Zinnen verziert. An andern Stellen stehen noch grössere Ueberreste von Freibauten sassanidischen Ursprungs aufrecht; so namentlich im Thale Serpul-i-Zohap, an der Grenze des türkischen Gebietes, zwei grosse Gebäude, beide aus vielen Gemächern bestehend, das eine aus quadratischen und mit Kuppeln überwölbten, welche durch schmale in den starken Zwischenmauern ausgesperrte Gänge untereinander verbunden sind[4]). Die Bestimmung dieses Gebäudes ist räthselhaft, das stylistische Interesse aber gering. Wichtiger sind einige vereinzelte Fragmente. Auf dem breiten Trümmerfelde der Stadt Schapur, nahe bei dem jetzigen Städtchen Kazerun, sind neben unzweifelhaft sassanidischen Sculpturen Gesimsstücke, deren Palmetten an altpersische oder gar assyrische Motive erinnern, und Consolen mit Thiergestalten gefunden, die den Kapitälen mit Stier- oder Pferdeköpfen in Persepolis gleichen. Entschiedene Anklänge an diese altpersischen Monumente kommen auch sonst vor, namentlich in Firuz-Abad Gesimse mit Zahnschnitten oder Hohlkehlen mit Blattwerk, in ganz ähnlicher Weise wie in jener achämenidischen Königsburg[5]).

Man begreift sehr wohl, dass die Sassaniden, welche in jeder Beziehung an die glorreiche Vorzeit Persiens anknüpften, und ihre Monumente

---

[1]) Coste u. Flandin. Vol. I. Taf. 28 u. 29.
[2]) Daselbst. Vol. IV. Taf. 180.
[3]) Daselbst. Taf. 3.
[4]) Coste & Flandin a. a. O. Vol. IV. Taf. 213.
[5]) Vgl. oben Band I. S. 198, 199 mit Coste & Flandin. Vol. I. Taf. 40, 42, 47.

neben die Paläste und Grabstätten jener alten Könige stellten, auch architektonische Einzelheiten von ihnen entlehnten. Allein die altpersische Kunst war schon längst nicht mehr die herrschende im Lande. Seit den Zeiten der Seleuciden hatte auch hier die griechische Baukunst, freilich in asiatischer Auffassung, Aufnahme gefunden. Seleucia am Tigris, die nach Plinius 600,000 Einwohner zählte und von Strabo die Roma des Orients genannt wird, war in Sitte und Verfassung griechisch, und daher gewiss auch in griechischem Style erbaut[1]), der sich von hier weiter verbreitete. Sie verfiel zwar so frühe, dass schon Septimius Severus sie menschenleer fand, und wir besitzen weder erhebliche Ueberreste, noch genügende Beschreibungen ihrer Bauten. Aber eine andere grossartige Ruine giebt ein Zeugniss von der Herrschaft des griechischen Styls auf persischem Boden. Es ist dies zu Kangovar, unfern von Hamadan, ein grosser Porticus, wahrscheinlich einst einen weiten Tempelbezirk umschliessend, dorischer Ordnung, aber in einer Entstellung, wie wir sie auch sonst wohl in griechisch-asiatischen Bauten finden, mit glatten Säulenstämmen, attischen Basen und geschweiften, dem korinthischen Style entsprechenden Deckplatten über den dorischen Kapitälen[2]).

Diese Zustände änderten sich auch nicht durch den Untergang des griechisch-syrischen Reiches. Ganz Vorderasien war nun römisch und der Einfluss der griechisch-römischen Architektur ging ohne Zweifel über die Grenzen des römischen Reichs hinaus. Sie war ein Bestandtheil der Civilisation dieser ehemals griechischen Provinzen, welche den minder civilisirten Nachbarländern imponirte und weithin wirkte. Eben so gut, wie Odenatus und Zenobia trotz ihres Widerstandes gegen die römischen Waffen ihre Stadt mit römischen Bauten schmückten, werden auch die kriegerischen Parther ihren Ruhm eher in der Aneignung als in der Zurückweisung dieser Pracht gesucht haben. Es fehlt dafür nicht an historischen Zeugnissen. Ein muhammedanischer Schriftsteller erzählt, ohne Zweifel auf Grund einer einheimischen Sage, dass König Sapor den gefangenen Kaiser Valerian gezwungen habe, den Bau von Schuster in Susiana durch römische Baumeister zu fördern[3]). Als demnächst etwa hundert Jahre später die Römer unter Julian am Tigris vordrangen, stiessen sie auf eine Burg des sassanidischen Königs, die in römischer Weise erbaut war; weil ihnen dies gefiel, wurde sie unverletzt erhalten[4]). Diese Abhängigkeit von der römisch-griechischenKunst scheint dann auch bei den Persern selbst vollständig anerkannt

[1]) Seleucia, libera hodie ac sui juris Macedonumque moris. Plin. H. N. VI. 30. Civitas potens — — neque in barbarum corrupta, sed conditoris Seleuci retinens. Tacit. Annal. VI. 42. Vgl. überhaupt Ritter's Erdkunde. X. 125.

[2]) Texier a. a. O. II. pl. 62. Coste & Flandin. I. pl. 22.

[3]) Al Tabri nach W. Ouseley, bei Ritter Erdkunde. VIII. 837.

[4]) Ammian. Marc. L. 24. c. 5. „Regia romano more aedificata."

gewesen zu sein. Sie erzählten von einem griechischen Baumeister, Namens Sinmar, der, unter dem König Jezdegerd Alathim in das Land gerufen, zwei Paläste erbaut habe, deren wunderbare Schönheit den königlichen Statthalter veranlasste, ihn zu ermorden, damit er nicht an anderen Orten Vorzüglicheres leiste. Das mag eine Bausage sein, wie es deren so viele giebt, und auch dieser Erzähler ist ein später, muhammedanischer Perser[1]); aber selbst als Sage ist sie ein Beweis der Schätzung griechischer Kunst. Auch wird eine zweite Nachricht desselben Geschichtsschreibers durch einen nahestehenden Zeugen bestätigt. Khosroes Nuschirwan (532—579) soll nämlich bei der Einnahme von Antiochien so sehr von ihrer Schönheit entzückt worden sein, dass er ihren Plan aufzeichnen liess, um danach unfern seiner Residenz Ktesiphon eine neue Stadt zu erbauen. Und in der That beschreibt schon Prokop diese Stadt, die er Chosro Antiochia nennt, als von dahin versetzten Griechen bewohnt und mit Circus, Bädern und allen Annehmlichkeiten römischen Lebens versehen[2]).

Endlich giebt es unter den Ueberresten sassanidischer Bauten noch mehrere, die diesen Einfluss unzweifelhaft darthun.

So der Palast zu Diarbekr am oberen Tigris, an der Stelle des alten Amida, gewöhnlich als Palast des Tigranes bezeichnet, wahrscheinlicher aber von Schapur II. nach der Einnahme der Stadt (363) errichtet, mit zwei Geschossen korinthischer Halbsäulen[3]). So ferner in Al-Hathr, südlich von Mosul, auf dem Hofe eines mit sassanidischen Reliefs geschmückten Palastes ein eigenthümliches Gebäude, in welchem grosse rundbogige Thore von zwei kleineren begleitet und mit Halbsäulen geschmückt das Vorbild eines römischen Triumphbogens verrathen[4]). Nahe an der türkischen Grenze ist eine Ruine (Tak-i-Ghero, der Bogen am Gebirge Ghero), welche, obgleich mit fast hufeisenartigen Bögen, in Ornamenten und Profilen deutlich die Nachahmung römischer Bauten zeigt[5]). Dazu kommen dann einzelne Fragmente, die bei Tak-i-Bostan, Bisutun und an anderen Orten gefunden sind; Friese, Rundstäbe, Pilaster, Kapitäle mit wohlbekannten Ornamenten, Rankengewinden, Flechtwerk, Blättergruppen, die über ihren römischen Ursprung keinen Zweifel lassen, obgleich sie sich mit barbarischen Elementen mischen oder charakteristische Entstellungen zeigen. Besonders bemerkenswerth sind einige Kapitäle in einer den byzantinischen Würfeln ähnlichen Form, die man so wohl bei Bisutun in den Trümmerhaufen am

---

[1]) Mirkhoud bei Sylvestre de Sacy, Mémoires sur diverses antiquités de la Perse. p. 324.

[2]) Ritter Erdkunde. X. 271. Procop, de bello Persico. II. 14.

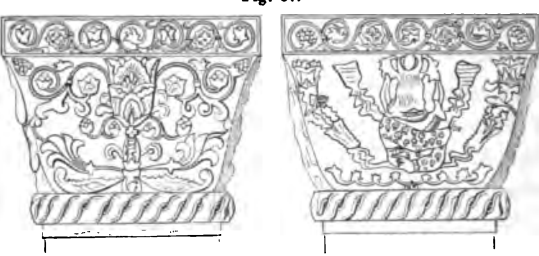
[3]) Texier a. a. O.

[4]) Vaux, Ninive et Percepolis. S. 194 ff. Kugler, Baukunst, I, S. 440.

[5]) Coste & Flandin. Vol. IV. Taf. 214, 215.

Fusse der mit sassanidischen Reliefs geschmückten Felsen, als in **Ispahan**, wo sie zu dem späteren Palaste auf dem Meïdan verwendet sind, entdeckt hat, und die neben römischen Pflanzenbündeln sassanidische Halbfiguren und ein ganz unrömisches, schuppenförmiges Ornament enthalten.

Fig. 67.



Sassanidisches Kapitäl zu Ispahan.

Diese Thatsachen genügen, um die historische Bedeutung der sassanidischen Architektur zu erklären. Es war ein unternehmendes, anspruchsvolles, aber keineswegs künstlerisch gestimmtes Volk, das diese Bauten mit ihren hohen, aber weichlichen und formlosen Kuppeln, mit den verschwenderisch, aber regellos angebrachten Wandnischen, mit den rohen und stumpfen, der Basis und des Kapitäls entbehrenden Säulen aufführte. Die Seele der bildenden Kunst ist das Maass; hier finden wir überall die Neigung ins Maasslose auszuschweifen. Ein solches Volk bedurfte fremder Vorbilder, aber war weder im Stande, sie in ihren feineren Einzelheiten zu verstehen, noch sich mit ihnen zu begnügen. Dazu kam, dass schon bei der Gründung des sassanidischen Reiches sich eine Fülle verschiedener, und zwar sämmtlich schon gemischter und entarteter Style darbot, dass selbst die altpersische Kunst, an die man sich aus politischen Gründen anschloss, eine unorganische Mischung von Formen verschiedenen Ursprungs enthielt. Es fehlte daher sowohl an Anfängen, welche zu einer weiteren Ausbildung aufforderten, als an dem Antriebe und der Kraft zur Gründung eines neuen Styles. Auch die Kuppeln wird man auf oströmischen Einfluss zurückführen müssen[1]. Zwar erscheinen sie mit ihrer elliptischen Ueberhöhung und der Ueberkragung der Eckbögen fremdartig und von byzantinischem Gebrauche abweichend. Allein wenn man bedenkt, dass die Kuppelwölbung nicht bloss den alten Persern, sondern (wir dürfen es auf dem heutigen Standpunkte der Forschung mit Sicherheit aussprechen) allen älteren asiatischen Völkern und selbst den Griechen fremd war, dass auch in den sassanidischen Bauten keine Spur von vorbereitenden Arbeiten und Versuchen, die der Lösung eines solchen Problems vorhergehen muss-

[1]) Einige Bemerkungen darüber enthält mein Aufsatz: Zur Würdigung der byzantinischen Kunst in v. Lützow's Zeitschrift. III. auf S. 140.

ten, zu entdecken ist, dass die Perser selbst sich keineswegs als Meister der Baukunst fühlten und Hülfe bei den westlichen Völkern suchten, wird man auch in dieser Beziehung eine Herleitung von den Römern, dem einzigen Volke, das schon länger die Kuppelwölbung geübt hatte, vermuthen dürfen. Auch sind dann die Eigenthümlichkeiten der sassanidischen Kuppel nicht schwer zu erklären. Wir wissen freilich nicht genau, wann dieses Element Aufnahme in ihre Baukunst erhalten; aber wir dürfen jedenfalls annehmen, dass es vor der Erfindung der sphärischen Pendentifs und definitiven Feststellung des byzantinischen Kuppelsystems geschehen ist. Schon im Jahre 257 hatte Schapur I. den grossen Erfolg gehabt, den besiegten römischen Kaiser, Valerian, als Gefangenen zu seinen Füssen zu sehn, ein Ereigniss, das den Nationalstolz mächtig hob. Unter der langen und siegreichen Regierung Schapur's II. (309—380) erlangte das Reich die Höhe seiner Ausdehnung und Macht, deren sich dann dessen Nachfolger erfreuten. Das Bedürfniss imponirender Paläste mit hohen, zur Aufnahme des ritterlichen Adels ausreichenden Sälen musste sich jetzt besonders geltend machen, und Firuz oder Pheroses (460—488), dem die Tradition den bedeutendsten der erhaltenen Paläste zuschreibt, fand daher wahrscheinlich den einheimischen Styl schon im Wesentlichen ausgebildet vor. Diese Ausbildung fällt daher spätestens in das Ende des vierten und die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts, mithin in eine Zeit, wo das Problem des Kuppelbaues im römischen Reiche zwar längst gesucht, auch schon bedeutend gefördert, aber noch keineswegs gelöst und nach der Erbauung von S. Lorenzo in Mailand gewissermaassen vertagt war. Es ist daher begreiflich, dass die Meister der sassanidischen Bauten, seien es Griechen oder Einheimische, die ihnen von dem hochcivilisirten Nachbarvolke gebotenen Erfahrungen benutzten, aber auch, da es dort noch kein festgestelltes System gab, sich nicht strenge daran banden. Während sie also die Ueberleitung aus dem Quadrate in den Kreis in derselben Weise bewirkten, wie es gewiss nicht bloss in S. Lorenzo, sondern auch in näher gelegenen, oströmischen Bauten vorkam, wichen sie in der weiteren Behandlung des Gewölbes davon ab und gaben ihm die elliptische Ueberhöhung. Die technischen Gründe, welche dabei mitwirkten, werden vielleicht durch eine sachverständige Untersuchung der sassanidischen Bauten, an der es bis jetzt noch fehlt, näher festgestellt werden; aber es ist jedenfalls sehr denkbar, dass diese steilere Wölbung, die allmälig aufsteigend sich enge an die senkrechte Ummauerung anschliesst und oben nur eine geringere Kreisfläche zur Ueberwölbung darbietet, den sassanidischen Meistern leichter und weniger gefährlich schien[1]. Die römischen Architekten, besonders die aus der

[1]) Vgl. oben Fig. 63 u. 65.

altchristlichen Schule, mussten diesen Ausweg schon wegen des enormen Aufwandes an Materialien, den er erforderte, dann aber auch wegen seiner weniger abgeschlossenen und regelrechten Form zurückweisen. Den Dienern eines asiatischen Despoten konnte jener Aufwand erwünscht sein, dem Geschmacke eines ritterlichen, phantastisch angeregten Volkes jene minder bestimmte, aber kühne Form zusagen. Es ist daher begreiflich, dass sie sich, nun ohnehin zur Gewohnheit geworden, auch da noch erhielt und selbst den herbeigerufenen griechischen Baumeistern zur Pflicht gemacht wurde, als man im byzantinischen Reiche die bessere Construction der Kuppel gefunden hatte und unablässig anwendete. Ein Gedanke der Selbstständigkeit und Unabhängigkeit, der dem Stolze dieses halbbarbarischen Geschlechts schmeichelte, mochte sich daran knüpfen.

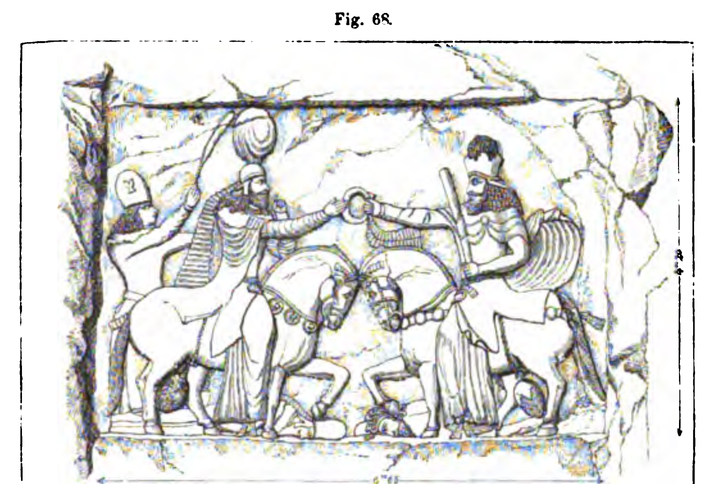
Bedeutender sind die plastischen Denkmäler der Sassaniden, die sich an mehrern Stellen ihres Reiches vorgefunden haben, meistens, wie die Werke ihrer achämenidischen Vorfahren, welche wir früher kennen gelernt haben, Reliefs an der Felswand eingemeisselt. So bei Persepolis selbst, in der Nähe der Grabmäler der ältern Könige die Sculpturengruppe, welche die Eingebornen: Naksch-i-Rustam, das Bild des Rustam, nennen, und etwas entfernter die von Naksch-i-Redjeb. Dann in südwestlicher Richtung die von Firuz-Abad, die unter den Trümmern der Königsstadt Schapur, südwestlich aber an der Grenze von Farsistan und Kirman die von Darab-Djerd. Auf dem Wege von Schiras nach Susa und im Lande Schuster oder Chuzistan, dem alten Susiana, finden sich zahlreiche Reliefs, wenn auch von weniger sorgfältiger Ausführung oder noch näherer Untersuchung bedürftig [1]. Arm an Denkmälern scheinen nur die Gegenden zwischen Ispahan und dem Kaspischen Meere zu sein, während sich an der heutigen türkisch-persischen Grenze unweit der Stadt Kermanschah noch die berühmten Sculpturen von Tak-i-Bostan (der Bogen des Gartens) und Bisutun und westlich am Zagros-Gebirge die Bildwerke von Serpul-i-Zohab finden.

Die Gegenstände dieser Bildwerke sind, wie bei den altpersischen Denkmälern, stets officieller Art, Verherrlichung des Fürsten, Vorführung von Gesandten und Gefangenen, Friedensschlüsse, Triumphzüge und endlich Jagden. Die Könige sind dabei gewöhnlich zu Pferde dargestellt, in etwas grösserer Dimension, meistens in ihrer eigenthümlichen nationalen Tracht mit enganliegender, am Gürtel unterbundener Jacke und weiten schlotternden Beinkleidern, die lang herunterfallend zum Theil die Füsse verhüllen. Die Schultern deckt ein Mantel, der rückwärts in üppig gekräuseltem Falten-

[1]) Vgl. Ritter, Erdkunde S. 835 ff. und über die Provinz Schuster, Coste & Flandin. Vol. IV. pl. 224—229.

wurfe emporwallt. Das Haupt ist mit einem niedrigen Helme, noch häufiger wie auf altpersischen Sculpturen mit der offenen Krone geschmückt, darüber erhebt sich ein seltsamer kugelförmiger Aufsatz oft von gewaltiger Grösse. Breite Bänder flattern von der Krone herabhängend in der Luft und scheinen zum Theil am Kleide befestigt, während zu beiden Seiten

Fig. 68.



Relief aus Naksch-i-Rustam.

des Kopfes das lange buschige Haar weit abstehend das Gesicht umgiebt. Die Könige sind mit dem langen Schwerte bewaffnet und eine Kugel hängt an starker Kette vom Sattel herunter. Haupt und Schweif der Pferde sind mit flatternden Bändern, andre Stellen mit allerlei Rosetten und grossen Quasten geschmückt. Die Personen des Gefolges sind meist bartlos, ihr Gewand gleicht dem königlichen, doch fehlt der Mantel und sie tragen eine hohe eiförmige Tiara oder einen der phrygischen Mütze ähnlichen Kopfschmuck. In der Regel sind sie in ruhiger Haltung dargestellt, die Hand auf das Schwert gestützt oder mit erhobenem Zeigefinger Stillschweigen und Ehrfurcht gebietend. Zuweilen kommen stattlich gewappnete Krieger vor, der Leib durch einen Schuppenpanzer, Arme und Beine durch breite Schienen geschützt[1]), oder der ganze Körper in einen Kettenpanzer gehüllt; ein Helm, bloss mit zwei Oeffnungen für die Augen versehen, bedeckt das Haupt, die Linke hält den Schild, die Rechte eine Lanze, statt des Schwertes hängt ein Köcher herunter[2]). So erscheint Chosroes Parviz (591—628), der prachtliebende und ritterliche König, an dessen Namen und

[1]) Coste & Flandin. Vol. IV. T. 183.

[2]) Vgl. Ritter, Erdkunde. IX. S. 380.

seine Liebe zur Schirin sich so viele Sagen knüpfen, auf einem Relief in der grossen Grotte von Tak-i-Bostan in einer Gestalt, die in der That an unsere mittelalterlichen Helden erinnert[1]. Spätere persische Schriftsteller glauben selbst den Namen des Bildhauers und die Entstehungsgeschichte des Bildes zu kennen; ein gewisser Kattus, der als ein ausgezeichneter Künstler geschildert wird, soll darin ein Lieblingsross des Königs, dessen Tod dieser schmerzlich betrauerte, verewigt haben.

Sehr viel häufiger ist indessen einer der früheren Vorgänger dieses Königs, der stolze Sapor I. und besonders das grosse Ereigniss seiner Regierung, die Gefangennehmung und Demüthigung Valerians (i. J. 260 n. Chr.) der Gegenstand solcher Reliefs. Man sieht darauf Sapor in stolzer Haltung zu Pferde, unter den Füssen seines Rosses eine liegende Gestalt, wahrscheinlich das Symbol des geschlagenen römischen Heeres, vor demselben den überwundenen Kaiser, der mit flehender Geberde vor seinem Sieger am Boden kniet. Er ist nach römischer Sitte gekleidet, sein Haupt mit Lorbeeren geschmückt[2]. In solchem Aufzuge soll Sapor den Besiegten den Persern vorgeführt haben, wobei er in schimpflicher Behandlung des siebenzigjährigen Fürsten so weit ging, dass er auf dessen Rücken das Pferd bestieg[3]. Einige Male ist noch ein zweiter Römer neben dem Rosse dargestellt, ebenfalls mit dem Lorbeerkranze, aber stehend und von Sapor berührt, wahrscheinlich Cyriades, ein obscurer Flüchtling aus Antiochien, den Sapor mit dem kaiserlichen Purpur bekleidete. Zuweilen schliessen sich Reliefs in kleinerem Maassstabe, reihenweise übereinander geordnet, dieser Hauptscene an, welche die siegreichen Schaaren des Königs darstellen, auf der einen Seite die Reiterei, auf der andern das Fussvolk. Besonders ausführlich findet sich diess auf den Reliefs unweit der untergegangenen Stadt Schapur, die zu den besten Arbeiten sassanidischer Sculptur gehören. Unter den Fusstruppen erkennt man hier deutlich auch wilde, fremdländische Soldaten, die mit langen Schwertern, mit Keulen und Aexten bewaffnet sind. Ein anderes Relief ebendaselbst zeigt einen Triumphzug angesichts des thronenden Herrschers. Widerspenstige unter den Gefangenen werden mit Schwerthieben fortgetrieben, Verwundete mühsam von ihren Begleitern gehalten. Andere bringen die eroberten Trophäen, die erschlagenen Köpfe der Feinde, kostbare Gefässe und erbeu-

---

[1]) Vgl. die Abbildung bei Coste & Flandin. Vol. I. T. 8. Tak-i-Bostan (s. oben) liegt unweit der heutigen Stadt Kermanschah.

[2]) So auf zwei Reliefs zu Schapur bei Coste & Flandin. Vol. I. T. 49 u. 53, auf einem Relief von Darab Djerd a. a. O. Vol. I. T. 33 u. einem andern zu Nakschi-Rustam. Vol. IV. T. 185.

[3]) Vgl. die gesammelten Nachrichten bei Ritter, Erdkunde. VIII. S. 834.

tete Elephanten[1]; lauter Gruppen, die mit grosser Geschicklichkeit und einer gewissen Naturwahrheit ausgeführt sind.

Die häufigste aller Darstellungen, die fast an jeder Stätte solcher Reliefs wiederkehrt, ist eine ohne Zweifel symbolische (siehe oben Fig. 68), wo zwei Figuren, meistens zu Pferde, einen grossen mit Bändern geschmückten Ring gemeinschaftlich halten oder doch berühren. Die Bedeutung dieser Handlung ist noch nicht mit Gewissheit festgestellt, dass sie einen Friedenschluss darstelle, ist weniger wahrscheinlich, da beide Gestalten in reicher persischer Tracht erscheinen. Eher könnte man an eine Belehnung, etwa des Statthalters der Provinz durch den König, oder an die Annahme des Sohnes zum Mitregenten denken[2]. Andere Bildwerke schildern das ritterliche Leben, Kämpfe und Jagden, welche letzten einen Hauptbestandtheil der grossen Hoffeste machten. Das Zusammenprallen der Reiter, Sturz und jähe Flucht sind in den Bewegungen sehr lebendig gegeben[3]. Zwei figurenreiche Jagdstücke finden sich in der grossen Grotte von Tak-i-Bostan. Auf der einen Seite sieht man die Eberjagd; Reiter auf Elephanten treiben das Wild in einen Sumpf, dem Kahne entgegen, in welchem der königliche Jäger umgeben von Hofleuten und Musikanten harrt. Andere Gruppen stellen die Zerlegung und den Transport der Beute dar. Gegenüber ist eine Hirschjagd mit ähnlicher Ausführlichkeit gegeben, auch hier mit mancherlei lebendigen und naturwahren Zügen. Auf denjenigen Bildwerken endlich, welche das ruhige Dasein im häuslichen Kreise schildern, sieht man nicht selten auch weibliche Figuren[4], während diese aus dem Bilderkreise der achämenidischen Fürsten strenge ausgeschlossen blieben.

---

[1]) Coste & Flandin I. T. 50.

[2]) Coste & Flandin. Vol. I. Tab. 192., vgl. mit T. 9. 14. 44. Uebrigens ist eine ähnliche Ceremonie noch heute bei den Neupersern üblich (Coste & Flandin. Text S. 59). Die beim Abschlusse eines Vertrages Betheiligten pflegen die Unverbrüchlichkeit desselben dadurch zu bestätigen, dass sie gemeinsam einen Turban oder einen zum Ring geschlossenen Gürtel erfassen. Auch in anderen Zusammenhange erscheint dieser Ring öfter. Wir finden denselben mit Bändern geschmückt in der Hand einer weiblichen Halbfigur auf dem sassanidischen Kapitälen von Bisutun und Isphaan. Bei Jagden (Coste & Flandin I. T. 18.) und Triumphzügen (I. T. 49 und 53) pflegt ein schwebender Genius denselben über dem Haupte des Monarchen zu halten; ohne Zweifel, wie auf den altpersischen Reliefs, der Schutzgeist des Königs. Zu beiden Seiten der grossen Grotte von Tak-i-Bostan erscheinen endlich zwei schwebende Victorien, welche den mit Bändern geschmückten Ring in der Hand halten.

[3]) Coste & Flandin. Vol. I. T. 43. Vol. IV. T. 183. 184.

[4]) So in dem Relief der grossen Grotte von Tak-i-Bostan. Coste & Flandin I. T. 9; in Naksch-i-Rustam Vol. IV. T. 186, und in den Bildwerken der Provinz Schuster (Chusistan). König Bahram (420—438 n. Chr.) liess das Bild seiner Gemahlin, der er besondere Ehren erwies, sogar auf Münzen prägen. Ritter, Erdkunde VIII. S. 937.

Die Ausführung dieser Bilderwerke ist verschieden, bei einigen roh, bei den meisten fleissig und sorgfältig. Die Compositionen sind conventionell und symmetrisch. Bei den grossen Musterungen sind die Schaaren der Krieger und Gefangenen in Reihen übereinandergestellt, jede Reihe auf besonderem Boden. Selbst bei den Jagdbildern ist, trotz einer Art landschaftlicher Einheit, die Anordnung eine ähnliche. Die Gesetze der Perspective waren diesen Bildnern unbekannt und bei den einzelnen Figuren ist oft trotz der Profilstellung des Kopfes und der Beine der Leib in der Vorderansicht gegeben. An den hervorragenden Gestalten bemerkt man dagegen ein nicht misslungenes Bestreben nach kraftvoller Haltung und nach einer gewissen Naturtreue. Die Körperverhältnisse sind kurz und stämmig, die Schultern breit; durch das eng anliegende Gewand sieht man die Muskeln. Die Gesichtszüge sind scharf, fast eckig geschnitten, aber regelmässig und nicht unschön. Besonders auf den Ausdruck der Könige ist eine gewisse Sorgfalt verwendet; Sapor's Profil zeigt energische, schöne Züge, mit einem Ausdruck des Stolzes. Auch die Nebenpersonen sind charakteristisch behandelt, die Einheimischen von den Fremden sorgfältig geschieden und jene in einem Typus gehalten, der dem der altpersischen, ja selbst der assyrischen Kunst nahe steht, mit sanft gebogener Nase, vollen Lippen, tiefliegenden Augen und schief geschnittenen Brauen. Haar und Bart sind auch hier mit zierlicher Symmetrie behandelt, und selbst die Thiere, namentlich die Pferde, erinnern an jene ältere asiatische Kunst. Daneben ist aber ein griechisch-römischer Einfluss bemerkbar. Schon an dem Hofe der Arsaciden, der unmittelbaren Vorgänger des sassanidischen Geschlechts, hatten griechische Künstler gelebt[1]. Auch von Sapor I., dem Besieger Valerian's, wissen wir, dass er solche in seinem Dienste hatte, und gewiss werden die beiden Chosroen ebenfalls sich ihrer bedient haben. Griechische Inschriften, die man mehrmals auf den Bildwerken findet, deuten darauf hin[2]. Auch zeigt sich der griechische Einfluss sogar bei der Ausstattung religiöser Gestalten; so finden wir statt des männlichen Feruers, den wir auf den altpersischen Denkmälern sehen, weibliche Genien, jugendlich, in reichem fliegenden Gewande, mit ausgebreiteten Flügeln, regelmässig gelocktem Seitenhaare, an römische Victorien erinnernd[3]. Auch andere Gestalten, Engelsknaben, welche als Schutzgeister Kränze

[1]) Ritter a. a. O. VIII. S. 836.

[2]) Auf einem Relief in Naksch-i-Rustam bei Coste & Flandin IV. T. 181 u. 182 (Ritter, VIII. S. 23); in Naksch-i-Redjeb, Coste & Flandin Vol. IV. T. 190 (Ritter, VIII. S. 886). Viele Münzen mit Königsporträten in sassanidischem Costüme enthalten griechische Legenden, griechische Titulaturen, griechische Inschriften. Unter den Bildern kommt hier sogar das der Pallas u. A. vor. (Ritter, VIII. S. 836).

[3]) Vgl. den Relief von Tak-i-Bostan, Coste & Flandin I. T. 7.

über dem Haupte des Königs tragen [1]), endlich die gefangenen Römer selbst, gleichen dem Style römischer Werke aus der Zeit des Verfalls. Daneben aber zeigt sich auch ein eigenthümliches, aus der römischen Kunst nicht entnommenes Element, eine gewisse Mischung von streng Mathematischem und von wild Bewegtem, von roher Stylhaftigkeit und von Naturalismus, nicht unähnlich manchen Erscheinungen des deutschen Mittelalters. Fast alle diese Bildwerke sind nur Reliefs, theils flach, theils mehr erhaben, zuweilen so, dass einzelne Theile ganz rund sind, wie sich dies in Tak-i-Bostan findet. Statuen sind äusserst selten erhalten, indessen zeigen zwei Beispiele, dass es deren gab. Sie sind in colossaler Grösse, die eine bei Kermanschah ganz roh, die andere in einer Höhle unweit Schapur (das Bild eines Fürsten, vielleicht Sapor's I., in der Tracht wie auf den Reliefs) besser gearbeitet [2]). Es scheint indessen, dass sie nicht freie Kunstwerke, sondern als Atlanten im constructiven Sinne verwendet waren, und dass namentlich jenes Königsbild als Stütze des Einganges der Höhle diente [3]).

Auch die Malerei wurde im Sassanidenreiche geübt. Man hatte Maler von bedeutendem Ansehen, der Sage zufolge war ein solcher der Abgesandte Chosroes' an Schirin. Von ihrer Malerei ist uns zwar nichts geblieben, indessen haben sich selbst die muhammedanischen Perser durch diese ihre Vorgänger zu der verbotenen Kunst verleiten lassen. Noch immer findet man in Persien Wandmalereien, und die Handschriften persischer Gedichte sind mit Miniaturen geschmückt, in welchen ohne Zweifel der Typus älterer Gemälde erhalten ist [4]).

Diese Gemälde sind von unregelmässiger Zeichnung, ohne Perspective, Abschattung und Haltung, sie zeigen aber die seltsamsten Gestalten, die wunderbarste Gruppirung, das brennendste und dauerndste Kolorit, das

---

1) Coste & Flandin I. T. 49.

2) Ueber die Statue bei Kermanschah, Ritter IX. 378. Von der bei Schahpur (sie ist $15\frac{1}{2}$ Fuss hoch, nach Ritter VIII. 840) finden sich gute Abbildungen bei Texier, Description de l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie, tab. 149, 150.

3) Abbildung bei Coste & Flandin. Vol. I. T. 54. Vgl. Text S. 46 u. s. f. Ritter a. a. O. VIII. S. 839 u. s. f. Ueber eine Statue zu Tak-i-Bostan. Ritter IX. S. 378. Ebn Haukal berichtet von einem Berge in dem Gebiete von Schahpur, in welchem Statuen von allen Königen, Feldherren und Mobeds (Oberpriestern) und berühmten Männern, die in Fars gelebt, sich befinden sollen, von welchem Andere, dort noch lebende, Abbildungen und geschriebene Historien besassen. (Ritter VIII. S. 838).

4) v. Hammer Schirin. Leip. fig. 1809. Ritter Erdkunde VIII. 183. Bei der Eroberung von Madain fanden die Araber im Palaste einen kostbaren Teppich von gewaltiger Grösse, auf welchem ein Bild des Paradieses dargestellt war, mit Blumen und Früchten von Edelsteinen auf goldenen Stielen. Omar lies ihn ohne Rücksicht auf den Kunstwerth zerschneiden und vertheilen. Ebenda X. p. 173.

kein europäischer Farbenschatz wiedergiebt. Der Held Rustan bleibt sich in diesen Miniaturen immer gleich in Gestalt, Gesicht und Musculatur, mit rothbraunem, blonden Bart und Haupthaar. Sein Gewand ist von Leder, er trägt einen Drahtpanzer, einen eisernen Helm mit Thierschmuck; der gekrümmte Dolch hängt an seiner Rechten, er führt eine Keule mit ungeheurem Knoten. Auch von Schapur hat die altpersische Ueberlieferung ein ausführliches Bild bewahrt. In den Miniaturen erscheint er mit dem Speer bewaffnet, sein Haupt trägt die Krone oder einen rothen Kopfschmuck. Sein kurzes Oberkleid ist himmelblau, das weite Beinkleid von rother Seide [1].

Eine völlig freie und eigenthümliche, und besonders eine geistig hochstehende und ideale Kunst finden wir hienach bei diesen spätern Persern in keiner Beziehung vor; vielmehr nur einen schwachen, rohen Ausdruck ihrer Nationalität an überlieferten Formen. Allein diese Spuren eines neuen Geistes, der wahrscheinlich auf die Araber von bedeutendem Einfluss war und zum Theil als ein Vorbote germanischer Eigenthümlichkeiten betrachtet werden kann, verdienen wohl ihre Stelle auch in der Geschichte der bildenden Künste.

Fünftes Kapitel.

Die Kunst in Armenien und Georgien.

Die Nachbarschaft des Meeres wirkt meistens vortheilhaft auf die Völker. Die Phönicier ermuthigte sie zu weiten Handelsreisen bis über die Säulen des Hercules hinaus, in den Griechen bestärkte sie ihre natürliche Regsamkeit, den Römern öffnete sie die Aussicht auf eine Weltherrschaft. Ganz anders verhielt es sich bei den Küstenbewohnern des schwarzen Meeres. Dieses engumschlossene Wasserbecken wurde das Ziel und die Grenze der Wanderungen roher Völker aus den asiatischen Flächen oder aus den rauhen Thälern des Kaukasus, während seine Küsten fremden Seefahrern, besonders den unternehmenden Griechen, leicht zugänglich waren, die durch Handel und Kolonien die Einheimischen in eine untergeordnete Stellung brachten [2]. Auch die benachbarten, vom Meere ent-

---

[1]) Ritter VIII. 839.

[2]) Bekanntlich war hier jenes Kolchis, von dem die Argonauten das goldene Vliess, ein Symbol des Handelsreichthums, holten. Wichtig und mächtig waren be-

fernteren, in den Thälern am Südabhange des Kaukasus wohnenden Völker waren durch Gebirgszüge vereinzelt und unfähig den mächtigen Herrschern des mittlern Asiens kräftigen Widerstand zu leisten. Niemals bildete sich daher hier eine starke, selbstständige Nationalität, aber doch gewähren diese Gegenden ein historisches Interesse, indem sich hier die Eigenthümlichkeiten verschiedener Völkerstämme frühzeitig kämpfend berührten oder freundlich vermischten. Diese Gegenden sind es nun, in welchen sich interessante Monumente christlicher Architektur finden, von denen wir erst seit einigen Decennien einigermaassen befriedigende Kunde erhalten haben, und die, wenn ihnen auch keine Einwirkung auf die weitere Entwickelung der christlichen Kunst zugeschrieben werden kann, dennoch nicht übergangen werden dürfen, und durch Vergleichungen und Beziehungen mancher Art Aufschlüsse geben.

Es sind mehrere Provinzen, welche hier wegen ihrer verschiedenen Schicksale unterschieden werden müssen, zunächst das Küstenland Abkhasien oder Lazica, dann weiter südlich auf dem Südabhange des Kaukasus die Landschaften Mingrelien und Guria an der Küste, Imereth und Karthli im Innern, welche man unter dem gemeinschaftlichen Namen von Georgien begreift, endlich nach Südosten bis zur Grenze von Persien das grössere Land Armenien. Die Bewohner dieser Gegenden scheinen den persischen Gebirgsstämmen verwandt, obgleich ihre Schicksale ihnen eine ganz andere Richtung gegeben haben. Wie jene sind sie ritterlich und freiheitsliebend, zur Waffenübung, zu Abenteuern und Raubzügen geneigt, williger sich in einer Art Lehnsverband oder Hörigkeit benachbarten Häuptlingen anzuschliessen, als sich einem gemeinsamen Herrscherstamme zu unterwerfen. Sie sind streitlustig, aber ohne Energie, zu geistiger Cultur wenig geeignet. Während aber die Perser durch ihre Verschmelzung mit den Medern, durch die einfache, reine Lehre Zoroasters zu einem gewaltigen, einigen Volke sich gestalteten, erhielt sich hier ein unklarer, wilder Götzendienst, ein schwankender, unsicherer Zustand der Dinge. Auch liess ihre geographische Lage ihnen nicht die Ruhe zu selbstständiger Ausbildung; wir finden sie stets im Kampfe bald mit den wilden Völkern des Gebirges, bald mit mächtigen Nationen, welche von Asien oder von der Küste her sie bedrängen. Die grossen Könige von Persien, dann die Nachfolger Alexanders, darauf Mithridates und endlich seit Pompejus die Römer übten hier mehr oder minder ihre Herrschaft, wenn auch durch einheimische,

sonders die griechischen Kolonien auf der Halbinsel Krimm, aus denen dann durch Vermischung mit scythischen Stämmen eine eigenthümliche halbbarbarische Bevölkerung hervorging. Es ist interessant, in den Fürstengräbern dieser Gegend die Gestalten griechischer Kunst in barbarischer Tracht zu erkennen. S. Dubois, Voyage autour du Caucase, V. p. 518. ff.

tributpflichtige Fürsten. Endlich aber wurden sie durch den grossen Kampf der Römer und der Perser aufgeregt und unter sich gespalten. Schon Tacitus fasst sie mit seinem durchdringenden Blicke so auf; als ein zweideutiges, uneiniges Volk, das, von den mächtigsten Reichen begrenzt, keinem sich ganz zuwende, nicht den Parthern, denen sie durch die Lage des Landes, durch Aehnlichkeit der Sitten und Wechselheirathen nahe ständen, nicht den Römern, bei denen sie Schutz gegen die Uebermacht jener suchten [1]). Noch jetzt passt diese Schilderung. Unter russischer, türkischer und persischer Herrschaft getheilt, sind diese Völker noch jetzt ebenso schwankend und unselbstständig, bald kampflustig und schwer zu beherrschen, bald sanft und schwach.

Eine erfreuliche Episode in dieser Geschichte eines verkümmerten Volkslebens bildet die Einführung des Christenthums; die Religion verband diese zersplitterten Völkerschaften und erweckte ihre Kraft. Besonders gilt dies von Armenien, das sich ziemlich früh zum christlichen Glauben bekannte.

Während ein kräftiger Emporkömmling in Persien die sassanidische Dynastie gründete, herrschten in Armenien Prinzen aus dem ältern Herrschergeschlechte der Perser, Arsaciden; innere Zwietracht gab Ardschir die Gelegenheit sich einzumischen und die Sprösslinge des feindlichen Hauses zu vertilgen. Nur der unmündige Sohn des letzten Herrschers, der Knabe Derdat oder, wie die Römer ihn nannten, Tiridates wurde nebst seiner Schwester nach Rom gerettet und kehrte von hier nach dreissig Jahren siegreich in seine Heimath zurück (259 n. Chr. Geb.). Er begann damit den alten Götzendienst herzustellen, Paläste und Tempel im römischen Style zu bauen. Doch die Stunde des Heidenthums hatte geschlagen. Zwei andere Kinder desselben königlichen Stammes, aber aus andern Linien, ein Knabe Gregor und eine Jungfrau Ripsime, waren ebenfalls auf römisches Gebiet geflüchtet. Im christlichen Glauben erzogen kehrten auch sie in ihre Heimath zurück und begannen das Werk der Bekehrung. Ripsime erlitt den Märtyrertod, Gregor aber wurde durch Wunder gerettet, und taufte endlich (302) den König selbst mit einem grossen Theile des Volkes. Er gründete Gotteshäuser und Klöster, wurde der erste Patriarch der armenischen Kirche und ist noch jetzt als der Erleuchter (Illuminator) der gefeierte Schutzheilige des Volks. Die neue Lehre erlangte, wenn auch erst nach blutigen innern Kämpfen allgemeine Anerkennung und wurzelte tief in den Gemüthern. Die politische Selbstständigkeit des Landes war dagegen von kurzer Dauer; noch im vierten Jahrhundert wurde es der Schauplatz römisch-parthischer Kriege, und nach dem Feldzuge

---

[1]) Tac. Annal. II. 56. XIII. 34.

Julians im Friedensschlusse seines Nachfolgers sogar getheilt in ein westliches, den Römern, und ein östliches, den Persern zufallendes Gebiet. Um so eifriger war die Anhänglichkeit des Volkes an die Religion; in der That verdankte es ihr Alles. Bisher hatte den Armeniern sogar eine eigene Schrift gefehlt, sie bedienten sich griechischer oder persischer Buchstaben. Das Christenthum bedurfte einer Schrift, welche der Sprache des Volks sich anschloss; ein gelehrter und frommer Mönch, Mesrop, erfand (406) ein eigenes, armenisches Alphabet, geeignet die rauhen Laute des einheimischen Dialektes zu bezeichnen. Die Klöster wurden nun der Sitz einer einheimischen Literatur, welche zunächst freilich nur Uebersetzungen, dann aber auch eigne Andachtsbücher und Chroniken hervorbrachte. Unter dem Drucke parthischer Herrscher schrieb Moses von Khorene, nicht ohne Klagen, sein wichtiges Geschichtswerk. Die Kirche wurde die Bewahrerin der Nationalität, an sie schloss sich das unglückliche Volk mit ungetheilter Wärme an.

Es bedurfte dessen um so mehr, als es bald auch in religiöser Beziehung isolirt stehen sollte. Während der Lehrstreitigkeiten der orientalischen Christen im fünften Jahrhundert nahm die junge armenische Kirche die Sätze des Eutyches an, nach welchen in Christus nur Eine Natur, die göttliche, nicht eine doppelte, menschliche und göttliche, erkannt wurde, und sie blieb bei dieser „monophysitischen" Lehre, obgleich das Concil von Chalcedon (451) dieselbe für ketzerisch erklärte. Dadurch wurde sie von der Gemeinschaft mit der übrigen christlichen Kirche ausgeschlossen, und noch jetzt stehen die Armenier den Griechen feindlich gegenüber; selbst die Versuche einer Vereinigung mit dem römischen Stuhle haben nur bei einem Theile des Volks Eingang gefunden und eine Spaltung (in unirte und nicht unirte Armenier) hervorgebracht.

Georgien und Abkhasien, von Constantinopel aus bekehrt und auch in weltlicher Beziehung von den byzantinischen Herrschern abhängig, folgten der armenischen Kirche nicht, sondern unterwarfen sich ohne Weiteres den Entscheidungen der griechischen Concilien. Ihre Beziehungen zu Byzanz wurden noch enger, als Justinians Feldherren auch auf diesem Boden mit den Persern zu kämpfen hatten und die Oberhand behielten. Nicht gar lange nachher drangen die Araber auch in diese Gegenden vor, und es begann nun eine Reihe von Jahrhunderten blutiger Kriege mit den muhammedanischen Machthabern. Aber religiöser Eifer belebte das schwache und an Dienstbarkeit gewöhnte Volk, und mitten unter diesen Streitigkeiten erhob sich in Georgien ein kräftiges Fürstengeschlecht, das Haus der Bagratiden, zweifelhaften, vielleicht jüdischen Ursprungs, welches vom achten Jahrhundert an diese Länder beherrschte, sich auch über Abkhasien und Armenien ausbreitete und sich in mehrere Linien, mit bald

vereinigtem, bald getrenntem Besitze theilte. Die Blüthe seiner Macht erreichte es in allen diesen Gegenden im 11. Jahrhundert, wo die Könige von Georgien auch über Abkhasien herrschten und in Armenien eine einheimische Linie regierte. Schon früher eine Beute der Araber geworden, erlebte dieses letzte Land nur eine kurze, glückliche Zeit der Selbstständigkeit (859 bis 1045), in welche denn auch der Aufschwung seiner Kunst fällt. Dann unterlag es der Uebermacht der seldschukischen Türken. Ein grosser Theil des Volks zerstreute sich nach allen Himmelsgegenden[1]; Schon längst waren die Armenier als wandernde Handelsleute mit dem Auslande bekannt geworden. Als daher die türkische Gewaltherrschaft ihr Elend immer steigerte, als der seldschukische Sultan Alp Arslan, die Hauptstadt Ani eroberte und die Einwohner in das Innere seines Reiches versetzen wollte (1064), flohen sie in grosser Zahl, und verbreiteten sich über Polen, Galizien, Südrussland und manche asiatische Gegenden, wo ihre Nachkommen, noch immer an der überlieferten Religion festhaltend, als geachtete Kaufleute leben[2].

Im 12. Jahrhundert war das Christenthum wieder siegreich in Armenien, indessen nur vorübergehend. Wechselweise nahmen es erst die byzantinischen Kaiser, dann die bagratidischen Könige von Georgien in Besitz, und mussten es bald wieder den Sultanen abtreten. Eine Erleichterung erhielt das unglückliche Volk von einer Seite, von der man es nicht erwarten sollte, durch die Mongolen; diese Eroberer legten der Ausübung des christlichen Cultus keine Hindernisse in den Weg und gestatteten sogar den eingebornen Fürsten, die nun als ihre Vasallen herrschten, Errichtung und Auschmückung der Kirchen, die wir bis in das vierzehnte Jahrhundert verfolgen können.

Ich brauche die dunkle und unerfreuliche Geschichte nicht weiter zu verfolgen; diese flüchtigen Andeutungen genügen, um uns auf dem unbekannten und entlegenen Boden zu orientiren[3].

---

[1]) Der König selbst floh an der Spitze des Heeres nach Kleinasien, wo es seinem Nachfolger Ruben (1080) gelang, ein christlich armenisches Königreich zu gründen welches sich drei Jahrhunderte erhielt, und durch seine freundlichen Beziehungen zu den Kreuzfahrern wichtig wurde. Dieser Umstand ist auch für die Geschichte der Architektur zu beachten.

[2]) Bei spätern Eroberungen erneuerten sich diese Auswanderungen. Schah Abbas im 16. Jahrhundert entvölkerte absichtlich das unglückliche Land, indem er die Bewohner in verschiedenen Gegenden Persiens sich niederzulassen zwang.

[3]) Näheres über geographische und historische Verhältnisse findet man bei Ritter (Erdkunde Bd. X. S. 514. ff. und sonst, wo auch weitere Citate), dann aber besonders bei Dubois de Montpéreux, Voyage autour du caucase, Paris 1839, 5 tom. mit vielen Abbildungen, und endlich in dem Prachtwerke von Ch. Texier, Déscription de l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie. Einige vorläufige Bemerkungen dieses Reisenden,

Bei einem Volke, wie diese Schilderungen es zeigen, roh und schwach, in sich getheilt, durch Abhängigkeit von verschiedenen fremden Herrschern moralisch entkräftet, lässt sich eine eigene Kunst nicht vermuthen. Auch ist es ausser Zweifel, dass Georgier und Armenier ursprünglich fremden Vorbildern folgten, hauptsächlich römisch-byzantinischen; allein sie erschufen sich dennoch später einen eigenen Styl.

Die ältesten Ueberreste, welche man (vielleicht mit Ausnahme von Grottenbauten unbekannter Entstehung und ohne charakteristische Details) in diesen Ländern findet, gehören entschieden spätrömischer Architektur an. In Kharni im armenischen Gebirge, östlich von Eriwan, steht noch jetzt eine solche Ruine; man erkennt ein Gebäude von ungefähr gleicher Breite und Tiefe, mit einer Vorhalle von sechs ionischen Säulen. Ihre Stämme sind ohne Kaneluren, der Fries des Gebälkes ist gerundet, die Form der Kapitäle so, wie wir sie auch in spätrömischen Bauten in Europa finden. Nach der Tradition soll Tiridat hier einen prachtvollen Palast gebaut haben; wahrscheinlicher war aber dieses Gebäude ein Tempel, vor der Bekehrung des Königs irgend einer einheimischen Gottheit erbaut.

Weitere Nachrichten über die Baukunst dieser Zeit in Armenien haben wir nicht[1]). Die chronologische Reihe führt uns zunächst nach Abkhasien und zwar nach der Kirche von Pitzounda, an der Küste des schwarzen Meeres, der Tradition nach von Justinian gestiftet. Gewiss gehört sie im Wesentlichen der späteren byzantinischen Kunst an. Im Grundrisse bildet sie ein längliches Rechteck, aus welchem auf der Ostseite die grosse halbrunde Concha zwischen zwei kleineren ebenfalls halbkreisförmigen Nebentribünen, in Westen ein zweigeschossiger Narthex von der Breite des Schiffs vortritt. Im Inneren setzt sich das obere Stockwerk der Vorhalle in Form von Emporen zu beiden Seiten des westlichen Mittelschiffes fort. Das Centrum der Anlage bildet die von vier Pfeilern getragene Kuppel, daran schliessen sich, als Fortsetzung der Tragebögen, die vier tonnengewölbten Kreuzarme an, der westliche aus zwei Jochen bestehend, der östliche den Vorraum zur Hauptapsis bildend. Am Aeusseren stellt sich die Kuppel als der Hauptheil dar; ihr zunächst erheben

---

nebst Zeichnungen der Kathedrale von Ani enthält die Révue de l'Arch. 1842. p. 26 u. ff. Genauere architektonische Aufnahmen und Details hat D. Grimm in seinem Werke: Monuments d'architecture en Géorgie et en Armenie (Petersburg 1859 ff.), leider ohne ausführlicheren Text publicirt.

[1]) Vielleicht gehören in diese Zeit einige der Grotten von Uplostsikhe in Imereth. Man findet hier eine in den Felsen gehauene Stadt, mit mehrern reich ausgearbeiteten Grotten, von denen einige die Form römischer Bedachungen, mit Gesimsen, Balken und Cassetten, andre die von Tonnengewölben haben. Nicht unwahrscheinlich bildeten sie einen Palast zum Sommeraufenthalt der Fürsten, nach persischer Sitte. Dubois III. 190. Ueber Kharni III. 383. Atlas III. 31. 32.

sich die vier Kreuzarme und zwischen diesen die tiefer gelegenen Eckräume [1]. Die Mauern sind aus abwechselnden Lagen von Steinen und Ziegeln, ohne andern Schmuck aufgeführt, die schmalen Rundbogenfenster mit durchbrochenen Marmorplatten gefüllt. Die ganze Anlage, die Vorhalle, das Gynaitikion, die dreifache Nische, selbst die Mauerbildung und die Fenster sind also völlig in byzantinischem Style. Einzelnes ist indessen schon abweichend. Hierher gehört besonders die kielförmige Gestalt der Bögen, welche die Kuppel tragen und der wir in keinem byzantinischen Gebäude, um so häufiger aber in der muhammedanischen Baukunst und in den von dieser beeinflussten Monumenten begegnen. Die schlanke Form der Kuppel, die sich auf einer hohen Trommel erhebt, erinnert zwar an die spätbyzantinische Weise, doch ist die Anlage der Fenster eine andere, indem sie nicht wie dort gewöhnlich in das Kuppelgewölbe einschneiden, sondern sich unterhalb desselben befinden. Dazu kommt dann endlich, dass die Wölbungen nicht nackt hervortreten, sondern mit einer Bedachung von Steinziegeln versehen sind, eine Anordnung, welche das rauhere, von den eisigen Winden des Kaukasus beherrschte Klima rathsam machte [2].

In Abkhasien erhielt sich dieser im Wesentlichen byzantinische Styl, wenn auch nicht in besonders ausgezeichneten Exemplaren, und erstreckte sich von da aus bis in die einsamen Thäler des Gebirges [3]. Armenien dagegen, in politischer und kirchlicher Beziehung getrennt, bildete aus den römischen und byzantinischen Formen, welche dorthin überliefert worden, in Verbindung mit einheimischen Elementen, vielleicht auch mit Traditionen von der persischen Seite her und mit Anregungen arabischen Geschmacks einen sehr eigenthümlichen und interessanten Kirchenstyl aus,

---

[1] Mit den Mauern misst die Länge 118 F., die Breite 68 F., die Höhe 102 F., Breite des Mittelschiffs und Durchmesser der Kuppel 30 F., des Seitenschiffs 11 F., Höhe bis zur Kuppel 60 F., der Kuppel selbst 36 F.

[2] Dubois I. 223. Atlas III. pl. 1 u. 2. — Procop de bello goth. lib. 4. c. 3. erzählt die Bekehrung der Abasgier zum Christenthume und fügt hinzu, dass der Kaiser bei ihnen der Gottesgebärerin einen Tempel errichten lassen. De aedif. l. III. c. 7. erwähnt er dieses Neubaues bei der Aufzählung der Bauten Justinians in diesen Gegenden nicht, bemerkt aber, dass er eine verfallende christliche Kirche herstellen lassen. Es könnte dies die von Nakolajevi in Mingrelien sein. Dubois tome III. p. 51. (Atlas II. pl. 9. III. pl. 4.) hält diesen Ort für das von Procop erwähnte Archaeopolis. Auch diese übrigens sehr einfache Kirche ist in Steinen und Ziegeln errichtet, und bildet ein Quadrat mit Vorhalle, eckiger Chornische und einer auf vier Pfeilern ruhenden niedrigen Kuppel. Ausserdem zählt Dubois die Kirchen von Bandara, Arkanghelo, Tschamokmodi (in Guria III. 305) und Lehkhué oder Loukhin (I. pl. 264, Serie II. pl. 6) als völlig ähnliche Bauten auf.

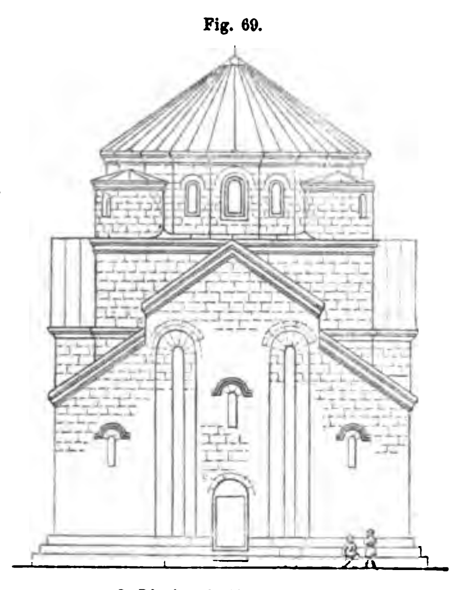
[3] Die Kirchen von Daranda am Ufer des Kodor und die von Tschuna am Kuban (Dubois I. 317 u. 322) sind ganz der von Pitzounda ähnlich.

welcher demnächst auch auf Georgien überging oder doch einen starken Einfluss ausübte. Ehe ich auf einzelne Gebäude eingehe, wird es nützlich sein, die Grundzüge dieses Styles herauszuheben. In vielen Beziehungen schliesst er sich dem byzantinischen an. Wie in diesem sind auch hier alle Kirchen überwiegend in Hausteinen ausgeführt, alle Bedeckungen gewölbt, und zwar niemals mit Kreuzgewölben, sondern stets mit Kuppeln oder Tonnengewölben, die auf Pfeilern ruhen. Auch die Construction der Pendentifs entspricht meistens dem ausgebildeten byzantinischen Style[1]. Aber während dieser überall das Völlige, Quadratische, Kreis- und Kugelförmige liebt, ist hier die Neigung mehr auf das Bedingte und Beschränkte, auf das längliche Rechteck, das Polygon gerichtet. Vor Allem tritt dies charakteristisch an der Kuppel hervor, namentlich an ihrer äusseren Erscheinung. Sie ruhet niemals direct auf dem Unterbau, sondern stets auf einer mehr oder weniger hohen Trommel, und erscheint auch über dieser nicht nackt oder kugelförmig bedeckt, sondern unter einem oft sehr steilen pyramidalischen Dache. Beide, die von rundbogigen Fenstern durchbrochene Trommel und das Dach, sind dann selten oder nie kreisförmig, sondern (wenigstens im Aeusseren) polygonisch und zwar selten achteckig, meistens zwölf- oder sogar sechszehneckig gestaltet. Diese schlanke, fast thurmartige Kuppel steigt dann und zwar fast immer ohne Nebenkuppeln in der Mitte der ebenfalls schlank gehaltenen Kirche empor, die niemals ein Quadrat, sondern immer ein Rechteck bildet, dessen Länge (von Westen nach Osten) bedeutend grösser ist, als seine Breite, bald um ein Drittel, bald mehr. Innerhalb dieses Rechteckes, um die in der Mitte seiner beiden Axen gelegene Kuppel herum, bildet sich dann ein Kreuz (nicht ein lateinisches, weil der westliche und östliche Arm von gleicher Länge, aber auch kein griechisches, weil die Querarme kleiner sind, als die des Stammes), welches im Aeusseren und Inneren durch seine grössere Höhe zwischen den vier niedrigeren Nebenräumen sich kenntlich macht, und vermöge seiner Tonnengewölbe zur Stütze der Kuppel dient. Dieser Gedanke kreuzförmiger Anlage ist dann aber dem des Rechteckigen und Geradlinigen dergestalt untergeordnet, dass (mit wenigen Ausnahmen) keiner der Kreuzarme, selbst nicht das Chorhaupt, über die Mauerflucht des Rechteckes hinaustritt, sondern höchstens innerhalb derselben durch eine und zwar sehr charakteristische Vorrichtung angedeutet ist. Neben der im Innern halbkreisförmigen, der geraden Aussenmauer eingebauten Apsis

[1]) Abweichende Kuppelformen haben die weiter unten zu erwähnenden grösseren Kirchen zu Achpat und die zu Sanagin. Die Kuppel der Kirche von Dighoue (Texier a. a. O. pl. 26) besteht aus horizontalen, nach innen zu sehr allmälig vortretenden Lagen.

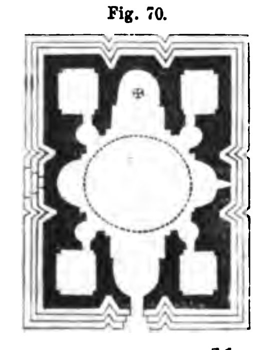
sind nämlich im Aeusseren zu beiden Seiten derselben zwei dreieckige Mauervertiefungen angebracht, deren convergirende Seitenwände mit der geraden Aussenwand Winkel des Achtecks und dergestalt in Verbindung mit derselben eine polygone Ummauerung der Apsis darstellen. Diese, oben durch eine halbkreisförmige Wölbung geschlossenen, einwärtsgehenden Nischen gewährten dann nicht blos eine erhebliche Ersparniss des Materials, sondern auch eine constructive Leistung, indem sie als nach Innen vortretende Mauerpfeiler zur Stütze des Gewölbes beitragen konnten. In den meisten Fällen finden sich Nischen dieser Art nur neben der Chorapsis[1]), in andern dagegen auch an den Kreuzarmen, obgleich im Innern keine Apsis, sondern eine gerade Wand besteht[2]), in einem Falle sogar an allen vier Seiten, allerdings hier aber in Verbindung mit einer ungewöhnlichen Anlage des ganzen Baues. Es ist dies die Kirche der h. Ripsime in Wagarschabad, welche schon hier einer näheren Erwähnung verdient, weil ihre Anlage eine höchst consequente Durchführung der Eigenthümlichkeiten dieses Styles enthält. Alle vier Kreuzarme endigen nämlich hier mit einer halbkreisförmigen Apsis, welche entweder einen Altar oder ein Portal umschliesst, wodurch denn die Gestalt des Kreuzes im Innern sehr stark betont und der Kuppel ein kräftiges Widerlager bereitet ist. Von den Spitzen jener acht einwärts gehenden Dreiecke aus ist nämlich die Mauer, nicht bloss an den Kreuzarmen, sondern auch in Osten und Westen ungeachtet der hier grösseren Länge soweit gegen die Mitte vorgeführt, dass ihre Ausläufer unmittelbar die Kuppel tragen. Sie

Fig. 69.



S. Ripsime in Wagarschabad.

Fig. 70.



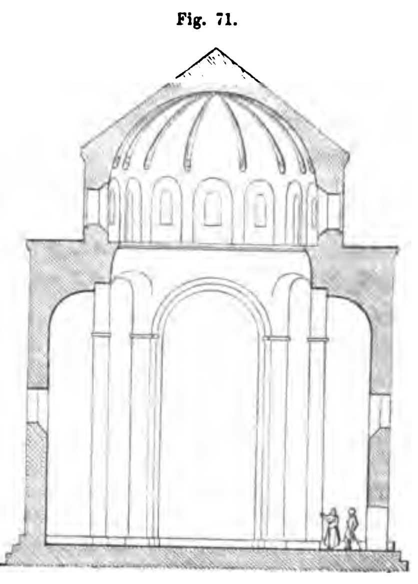
S. Ripsime in Wagarschabad.

[1]) So besonders in Georgien die Kirchen zu Ala Werdi, Samthavis, Caben, Mtzcheta, und die der Mutter Gottes zu Achtala.

[2]) So in Armenien die an die Fürstengruft zu Achpat anstossende Kirche und zwei Kirchen in Ani. S. unten Fig. 76.

sind dabei nicht bloss durch die vier grossen Apsiden, sondern auch durch vier kleinere, den Ecken des Gebäudes entsprechende Nischen verbunden, welche zu gleicher Höhe mit jenen aufsteigen und so den cylindrischen Unterbau der Kuppel und ihrer Trommel stützen. Es ist daher eine Construction mit acht Halbkuppeln, die stark an altchristliche Kuppelbauten erinnert, nur dass sie hier statt auf einen polygonen oder quadraten Grundriss auf ein längliches Rechteck angewendet ist.

Fig. 71.



S. Ripsime Wagarschabad.

Diese solide, aber freilich einen grossen Aufwand an Baumaterial fordernde Anlage fand, wie gesagt, keinen Beifall. Man gab nur der Chorseite die innere Abrundung und weit vorspringende Wandpfeiler, liess aber die Wand der drei anderen Seiten auch im Innern gerade, und stützte die Kuppel auf vier freistehende, durch grosse Bögen unter sich und mit der Aussenmauer verbundene Pfeiler. In S. Ripsime bestand das Innere der Kirche nur aus der Kreuzgestalt, während die vier Eckräume besondere, nur von den vier kleineren Nischen zugängliche Gemächer bildeten. Bei diesen späteren Bauten sind zwar die Räume neben der Concha des Chors gewöhnlich als abgeschlossene Sakristeien behandelt, dagegen erscheinen die Seitenräume neben dem westlichen Portale nun als förmliche Nebenschiffe. Ungeachtet dieser Annäherung an die spätere byzantinische Architektur behielt man nicht nur die längliche, rechteckige Anlage, sondern auch mehr oder weniger die einwärtsgehenden dreieckigen Nischen bei, wozu ohne Zweifel nicht eine constructive Rücksicht, sondern ihre decorative Bedeutung bestimmte. Denn nicht nur gewährte ihre symmetrisch wiederholte, schlanke, durch die muschelförmige Wölbung bekrönte Gestalt schon an sich eine anziehende Belebung der Fläche, sondern sie wurde auch bald das Motiv einer fortlaufenden Wanddecoration, indem man sie durch eine schlanke Halbsäule mit einem Bogen einrahmte und daran ähnliche Blendarcaden anschloss, welche sich über die übrigen Theile der Wand fortsetzten.

Ungeachtet des byzantinischen Ursprunges dieser Schule haben ihre Kirchen in mehr als einer Beziehung Aehnlichkeit mit den abendländischen

Zwar ist bei ihnen, wie meistens im Orient, zu dem ganzen Bau kein Holz angewendet; aber die Gewölbe sind mit einem schrägen Dache von sehr wohlgeformten Steinziegeln bedeckt, welches unmittelbar auf der Wölbung aufliegt. Das Dach der Seitenschiffe lehnt sich daher ganz wie in unsern romanischen Kirchen in der Gestalt eines halben Giebels an die senkrechte Mauer des Oberschiffes an. Die Thüren sind niedrig, rund überwölbt, die Fenster in geringer Zahl und klein, schlank, oben rechtwinkelig oder mit einem kleinen Rundbogen geschlossen, zuweilen ganz rund. Die Bögen sind fast immer kreisförmig, doch kommen auch einzelne Spitzbögen vor. Uebrigens haben die Mauern niemals die Solidität europäischer Constructionen, die Steine sind unregelmässig behauen, so dass die Fugen nicht fest sind, und nur dem Mangel des Holzes verdanken diese Kirchen ihre lange Erhaltung. Auch sind die Dimensionen immer nur gering und die Kathedrale der armenischen Königsstadt hat kaum die Grösse einer etwas bedeutenden Dorfkirche [1]).

Versuchen wir hiernach uns ein Gebäude dieses Styls zu vergegenwärtigen; es ist höchst einfach und regelmässig. Die Hauptfaçade in Westen und die Chorseite, beide aus einer höhern, durch einen Giebel geschlossenen Mittelwand und zwei niedrigeren, sich anlehnenden Halbgiebeln bestehend; die Seitenfaçaden ganz ähnlich, nur dass sie breiter sind und dass die Seitenschiffe hier die Senkung ihres Daches zeigen. Uebrigens alle vier Façaden ganz geradlinig, ohne Vorsprung, jede mit dem Aufblick auf die Kreuzform des Oberschiffes und auf die Kuppel. Auch in der Höhenrichtung ist wieder alles geradlinig, die Dächer, selbst die Kuppel. Von der byzantinischen Form nackter Gewölbe, von jener Kugelgestalt des Aeusseren, welche Procop an der Sophienkirche rühmt, ist man hier sehr weit entfernt. Eher erinnert die ganze Structur, die thurmartige Gestalt der Kuppel, die Dachschräge, die Verbindung von Haupt- und Nebenschiffen, die Wandverzierung mit Halbsäulen und Arcaden an unsere abendländischen Bauten, und es ist nicht zu verwundern, dass namentlich die früheren, flüchtiger durcheilenden Reisenden [2]) sich hier in ihre vaterländischen Gegenden versetzt glaubten.

Dagegen nehmen die Details und Ornamente einen ganz anderen Charakter an. Die reicheren, der spätern Entwickelung dieses Styls angehörigen Kirchen sind nämlich an Gesimsen und Bögen, Thüren und Fenstereinfassungen mit sehr sauber ausgearbeiteten, aber auch sehr eigenthümlichen Verzierungen verschwenderisch bedeckt. Anklänge an antike

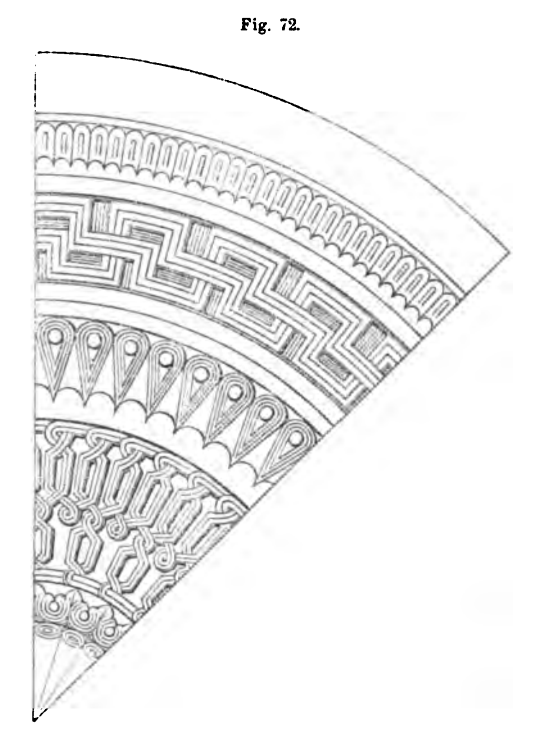
---

[1]) Dubois III. p. 213 und Texier Rév. de l'Arch. 1842. S. 106.

[2]) Besonders Hamilton 1835 (Researches in Asia minor, Pontus and Armenia, London 1841).

Motive, an den Mäander, an die Form der Palmetten fehlen nicht ganz. Aber im Ganzen ist der Charakter ein ganz anderer. Die Phantasie ist nicht, wie dort, von der sinnigen Beschauung der Natur genährt, geht nicht mit so anmuthiger Leichtigkeit in die Erscheinungen des organischen Lebens über, sondern bewegt sich mehr in dem Kreise abstracter Linienspiele. Vegetablische Formen kommen selten, Rankengewinde niemals, Blätter meistens nur vereinzelt vor; thierische oder menschliche Gestalten werden niemals zu wiederkehrenden Ornamenten benutzt. Horizontale oder verticale Stäbe haben meistens die Form eines gewundenen Taues, Friese

Fig. 72.



Ornament aus Ani (Armenien).

sind mit Ketten von kreis- oder rautenförmigen Figuren, Archivolten mit radialer Zeichnung bedeckt, Bogenfelder haben oft in ihrer Mitte ein Kreisornament, in den Ecken anderweite Linienspiele. Allein wenn auch mit einer gewissen Rücksicht auf die Gestalt der einzelnen Theile erfunden, gehen diese Ornamente dennoch nicht eigentlich in die Architektur über, gewähren keinen genügenden Ausdruck ihrer baulichen Function, sondern bilden nur einen zufälligen Schmuck, der in gleicher Weise die verschiedensten Theile, selbst die Säulenschäfte und dann wieder die bloss abschliessenden Wandflächen überzieht. An den Fenstern kommt die Verzierung

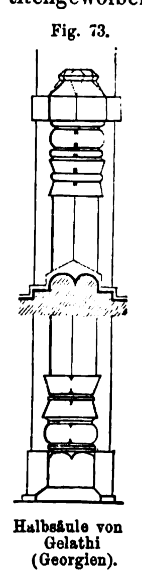
auf einem schmalen Bande vor, welches dasselbe ringsumher einfasst, oder sie ruht wie ein Bogen mit horizontaler Verlängerung darüber, aber wieder ganz flach und keinesweges wie eine schützende Archivolte. Ebenso ist die ganze Thüre vom Boden bis zur höchsten Spitze des Bogens von einer Arabeske, wie mit einem Bande, umgeben. Vorherrschend ist in diesen Verzierungen die Form feiner, kreisförmiger oder geradliniger Bandverschlingungen, von grosser Mannigfaltigkeit, bald so, dass sie in Blätter übergehen, bald in regelmässiger Wiederkehr gewisser geometrischer Figuren, bald in kühneren Versuchen eines Linienspiels, welches je einfacher und geradliniger desto geschmackvoller ist, während künstlichere Verschlingungen breiter Bänder zuweilen wild und barbarisch ausfallen[1]). Manches erinnert dabei an die Weise germanischer Ornamentik in frühen Bauten des Mittelalters. Daneben sind unverkennbare Einflüsse arabischer Formen wahrnehmbar; so an gewissen geometrischen, flach eingemeisselten Verzierungen, besonders aber an den Nachahmungen von Stalaktitengewölben, welche hin und wieder bei Ueberkragungen und in kleinerem Maassstabe selbst zum Schmucke von Kapitälen und von Säulenbasen angewendet werden. Ebensowenig wie diese Ornamente haben die Halbsäulen und Arcaden an den Wandflächen einen eigentlich architektonischen Charakter. Die Halbsäulen sind flache Rundstäbe, statt des Kapitäls und der Basis haben sie runde oder ovale Kugeln, welche oben und unten, von flachen, verzierten Plattstäben oder von einem sonderbaren Zierrath eingefasst sind, der etwa einer durch einen Strick zusammengebundenen Halskrause gleicht. Nichts erinnert dabei an die Bedeutung der Säule als eines tragenden Gliedes. Auch kommen freistehende Säulen selten vor, und wo sie sich finden, sind sie plump, mit kugelförmiger Basis und eben solchem Kapitäl, oder gar barbarisch aus verschiedenartigen Gliedern zusammengesetzt[2]). Die Bögen über den Halbsäulen sind zwar öfter wiederholt und haben eine reinere Form, aber auch sie sind flach und schwächlich. Die Ornamentation steht daher in keiner innern Verbindung mit der Archi-

Fig. 73.



Ornament von Golathi (Georgien).

Fig. 73.



Halbsäule von Gelathi (Georgien).

[1]) Vgl. die Details der Kirche von Zugrugaschiane (Georgien) bei Grimm. Lief. II. T. I.

[2]) Jenes in Kieghart (Dubois Atlas III. pl. 10.) dieses in Kutais, wovon unten die Rede sein wird. Vgl. auch Grimm a. a. O. Details von Sanagin. Lief. XII. T. 3, der Kathedrale von Ani Lief. V. T. 4 und von der kleinen Kirche daselbst Lief. VII. T. 2.

tektur, sie entwickelt sich nicht aus derselben, während diese an die Strenge abendländischer Bauten erinnert und sie in einfacher, geradliniger Regelmässigkeit noch übertrifft, ist die Verzierung mehr in dem willkürlichen, abenteuerlichen Geschmack der Araber gehalten. Der Eindruck der Gebäude im Ganzen ist daher auch keineswegs ein bedeutender, der Mangel an kräftigen Gliedern, an dem Wechsel von Licht und Schatten giebt ihnen bei aller Eleganz der Verhältnisse, bei aller Zierlichkeit der Ornamentation etwas Schwächliches und Nüchternes. Das Innere ist wenig beleuchtet und eng, das stärkste Licht kommt aus der Kuppel her, die Wände sind meistens mit Malereien bedeckt.

So unvollkommen unsere Forschungen über die Kunst dieses Landes sind, so können wir doch ihren Entwickelungsgang schon ziemlich genau angeben. Das Haupttheiligthum des Landes, noch heute der Sitz des armenischen Patriarchen, ist das Kloster Etschmiadzin, unfern der alten Hauptstadt Wagarschabad schon von Gregor dem Erleuchter (302) gestiftet und, in Beziehung auf eine Vision, mit jenem Namen, welcher die „Herabsteigung“ bedeutet, belegt[1]). Wir dürfen nun freilich nicht glauben, diesen Bau aus dem 4. Jahrhundert noch jetzt zu besitzen, indessen ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Fundamente eines so heiligen Tempels im Wesentlichen beibehalten sind[2]). Die Gestalt der Kirche scheint dies zu bestätigen; sie ist fasst ein Quadrat (50 russ. Ellen lang, 48 breit) mit polygonartiger Ausladung der Chornische und der Tribünen an den drei andern Seiten. Die Kuppel ruht auf vier freistehenden Pfeilern[3]). Wir finden daher hier den byzantinischen Grundgedanken des Quadrats noch vorwaltend, aber schon in eigenthümlicher Weise behandelt. In der benachbarten Kirche der h. Ripsime zu Wagarschabad, von der wir oben ausführlich sprachen, zeigt sich dagegen das armenische System völlig entwickelt; auf jeder ihrer vier Seiten sind die einwärtsgehenden Nischen,

---

[1]) Von 452 bis 1441 residirten die Patriarchen nicht hier, jedoch erhielt sich das Kloster in seiner Würde. Nach Grimm a. a. O. S. 9 erhielt die Kirche schon nach ihrer Zerstörung durch den Sassaniden Sapor II. im J. 380, dann wieder 483 durchgreifende Reparaturen. 618 wurde die hölzerne Kuppel durch eine steinerne ersetzt. Nach einer Zerstörung durch Schah Abbas erfolgte 1627—1633 ein Neubau. Die Ausmalung stammt sogar erst aus dem vorigen Jahrhundert. Ritter X. 529.

[2]) Boré hat an den Mauern griechische Inschriften anscheinend aus den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung entdeckt. (Ritter X. 531.) Sie mögen Fragmente des ältern Baues, auf den neuern übertragen, sein.

[3]) Die Kuppel selbst, welche mit Halbsäulen und kielförmig geschweiften Bogen verziert ist, der vordere Vorbau des westlichen Eingangs mit sehr abenteuerlichen, aber zierlich gearbeiteten Verzierungen und die kleinen Glockenthürmchen rühren aus dem 17. Jahrh. her. Ob die terrassenförmige Bedachung sich an den ursprünglichen Bau anschliesse, ist ungewiss. Dubois Atlas III. pl. 6

und ihre Beziehung auf die Stützen der Kuppel ist hier vollständigst durchgeführt[1]). Indessen ist der ganze Bau noch schmucklos, an den Nischen finden sich keine Halbsäulen, an den Wänden keine Arcaden.

Die Entstehung dieses Gebäudes setzt man in das Jahr 618, was bei dem Anschluss an altchristliche Construction und der schmucklosen Haltung nicht unwahrscheinlich ist. Gleich darauf scheint dann aber jene einfachere, mehr byzantinische Anlage mit der auf vier freistehenden Pfeilern ruhenden Kuppel aufgekommen zu sein. Die Kirche der h. Gajane zu Wagarschabad und die zu Usunlar, jene angeblich um 630, diese zwischen 718 und 729 gegründet, beide noch von alterthümlicher Einfachheit, sind die ersten Beispiele dieser Art[2]). Erst im zehnten Jahrhundert können wir weitere Fortschritte nachweisen. In der um 991 vollendeten Kirche des heiligen Kreuzes zu Achpat tragen kräftig profilirte mit Halbsäulen versehene Pfeiler die mächtige Kuppel, während dreieckige einwärtsgehende Nischen nicht nur die Apsis des Chores, sondern auch die flachen Wände der Kreuzarme begleiten. Dieser Zeit gehören dann auch die kleine, zierliche Kirche von Kharni[3]) an, welche auf allen vier Seiten den Schmuck von zwei Nischen-Vertiefungen hat, die aber nicht, wie dort, mit einfachen Mauerecken, sondern mit schlanken Halbsäulen eingerahmt, mit einer muschelförmigen Wölbung bedeckt und durch einen Bogen verbunden sind, lauter Züge, die wir später in vollendeter Entwickelung an dem reichsten Gebäude von Armenien, an der Kathedrale von Ani, sehen werden.

Noch deutlicher als in dem Mutterlande der armenischen Architektur können wir ihren Entwickelungsgang in dem uns besser bekannten Nachbarlande Georgien beobachten. Hier hatte, wie es scheint, der byzantinische Styl nicht, wie in Pitzounda und überhaupt in der Küstengegend von Abkhasien, Anwendung gefunden; man begnügte sich vielmehr mit sehr einfachen Formen. Die anscheinend ältesten Kirchen in den innern Thälern des Landes haben Giebel in Osten und Westen und sind bloss mit

---

1) Dubois III. 379 und Atlas III. pl. 8. Die Kuppel ist elliptisch, mit grösserer Ausdehnung von Norden nach Süden, als von Osten nach Westen, um die Kirche zu vergrössern, oder um die Chornische und den westlichen Zugang bedeutender erscheinen zu lassen. Vielleicht zeigt es auch an, dass das System noch neu war, und man Versuche machte. Dubois' Folgerung, dass der Bau aus Constantinischer Zeit herrühre ist völlig unbegründet. Vgl. oben S. 147. Grimm Lief. 7.

2) Grundrisse beider Kirchen bei Grimm Lief. 6. Durchschnitt und Westfronte von Usunlar Lief. 6. Diese Kirche hatte die sonst in Armenien nicht vorkommende Einrichtung, dass sich um die West-, Nord- und Südseite ein niedriger Umgang, auf den beiden Langseiten mit offenen Bogenhallen auf Pfeilern herumlegt. Die im Texte gegebenen Daten beruhen meistens auf den Angaben von Grimm a. a. O.

3) Dubois III. 390 und Atlas III. pl. 8.

einer oder mehrern halbkreisförmigen Nischen verziert[1]). Im Anfange des 11. Jahrhunderts, als Georgien unter der Regierung Bagrat II. durch die Vereinigung von Abkhasien mächtiger wurde, stand gerade der armenische Styl in seiner Blüthe. Daher kann es denn nicht befremden, dass die Georgier bei der neu erwachenden Neigung zu reicheren Bauten sich an den Geschmack eines benachbarten, stammverwandten, wenngleich in kirchlicher Beziehung abweichenden Volkes anschlossen. Durch einen glücklichen Zufall sind wir im Stande dies ziemlich genau zu verfolgen; an der Klosterkirche zu Sion in dem Thale Atene in Karthli, also in einer innern, von der armenischen Grenze nicht weit entfernten Provinz, finden wir nämlich inschriftlich nicht nur die Jahreszahl 1000, sondern auch den armenisch lautenden Namen des Baumeisters. Wir sehen daher, dass selbst die Meister aus Armenien herkamen. Das Innere dieser Kirche entspricht nahebei der Construction von S. Ripsime, doch hat die Kuppel völlige Kreisgestalt; das Aeussere dagegen ist nicht so ausgebildet wie dort, indem auf der Ost- und Westseite Chor und Portal über die Linie der Seitenwand polygonartig vortreten, während die Portale in Norden und Süden zwar von vertieften, aber breiten und flachen Nischen eingefasst sind. Auch die Kirche von Martvili in Mingrelien[2]) wiederholt mit geringen Abweichungen den Grundriss von S. Ripsime und in der um 1020 erbauten bischöflichen Kirche zu Manglis[3]) ist derselbe Constructionsgedanke nur vereinfacht angewendet. Sie ist noch in viel höherem Grade Centralbau, indem sich die grossen Apsiden der drei vorderen Seiten unmittelbar an den quadratischen Kuppelraum anschliessen, und von achteckiger Ummaurung umgeben sind, während nur die Chorapsis weiter hinausgerückt und durch Nebenapsiden rechteckig gestaltet ist. Die Kuppel ruht also auch hier direct auf den vorspringenden Wandpfeilern der grossen Exedren und zwar ohne Hinzutreten der in S. Ripsime dazwischen angebrachten kleineren Nischen.

Auf der Höhe seiner Entwickelung finden wir den armenischen Styl in der bedeutendsten Kirche von Georgien, in der Kathedrale von Kutais in Imereth, wenn auch mit einigen, vielleicht durch den Cultus der griechischen Kirche, vielleicht durch Reminiscenzen des byzantinischen Styls herbeigeführten Aenderungen. Die Façade der Chorseite ist völlig armenisch, mit zwei vertieften Nischen ($7^1/_2$ F. in der Oeffnung, 40 Fuss hoch) und

---

1) Dubois III., p. 411.

2) Aufnahmen bei Dubois Atlas III. T. 4 Fig. 11. Band III. p. 42 setzt er diese Kirche ins XI. Jahrhundert.

3) Aufnahmen bei Grimm. Dem Text zufolge S. 1 wäre die jetzige reich verzierte Kuppel so wie das Chor, die Vorhalle auf der Westseite und ein südlicher Anbau späteren Datums.

mit Arcaden ausgestattet. Dagegen treten die Portale des Kreuzschiffes auch im Grundrisse heraus, und zwar im Aeusseren rechtwinkelig, obgleich im Innern als runde Nischen gestaltet. Auf der Westseite ist eine Vorhalle zwischen zwei niedrigen thurmartigen Gebäuden, und im Innern sind über den Seitenschiffen Emporkirchen auf Wandpfeilern und Säulen angebracht; der Chor hat eine Ikonostasis. Die Kuppel endlich ruht auf vier freistehenden Pfeilern von ziemlich barbarischer Form, denn sie bestehen aus einem hohen runden Untersatze, achteckigen Säulen mit würfelförmigem mit byzantinischen Blattgewinden verzierten Kapitäl, und einem hoch darüber hinausgehenden viereckigen Pilaster[1]. In allem diesen also byzantinische Erinnerungen; dagegen sind die äusseren Wände mit Arcaden und mit der reichsten Ornamentation des armenischen Styls ausgestattet[2]. Vier Inschriften, welche sich an dieser Kirche finden, geben genaue Daten. Im Jahre 1003 n. Chr. wurde der Bau begonnen, im Jahre 1009 noch fortgesetzt.

Fast gleichzeitig blühete, unter Herrschern aus einer andern Linie der Bagratiden, die Hauptstadt von Armenien selbst, Ani. Erst 961 zur Residenz erhoben, wurde sie schon im Jahre 1045 von den Türken erobert; in dieser kurzen Zwischenzeit werden die meisten der höchst bedeutenden Bauten entstanden sein, deren Ueberreste unsere Reisenden auf dem verödeten Boden mit Bewunderung betrachten. Das älteste der vorhandenen Bauwerke, die Kathedrale[3], zufolge einer der vielen Inschriften, welche sich daran vorfinden, im Jahre 1010 vollendet[4]. Sie ist bis auf die ein-

---

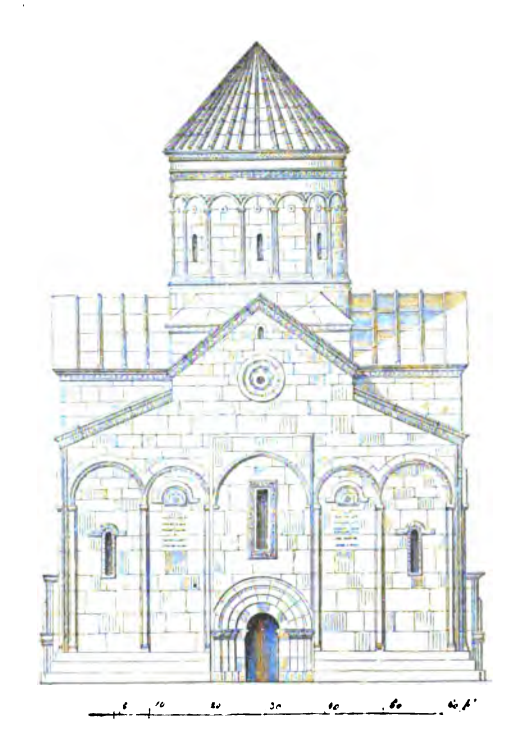
[1]) Der Untersatz 9 F., die Säulen $21\frac{1}{4}$ F., die Pilaster 22 F. hoch. Die Höhe des Hauptschiffs ist 62 F,, die Breite des Mittelschiffs nur 26 F., die der Seitenschiffe 12 F. Die Länge des ganzen Gebäudes mit der Vorhalle 112 F., die des Kreuzschiffes 83 F. Dubois tome I. p. 412 ff. und Atlas III. pl. 13—18. Sowohl nach dem Grundrisse als nach den Angaben des Textes soll der achteckige Theil der Kuppelpfeiler nur eine Dicke von $2\frac{1}{4}$ F. haben, was wohl nur auf einem Irrthume beruhen kann, da bei der Höhe dieses Theils die Kraft der Stütze nicht ausreichen würde.

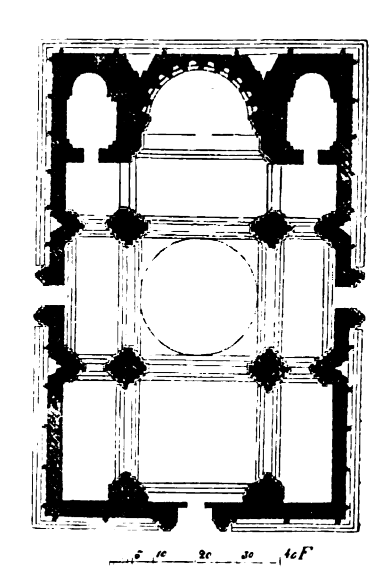
[2]) An der Hauptfaçade sind drei Thüren, von denen die mittlere einen entschiedenen Spitzbogen zeigt. Man könnte sie für eine mit der Vorhalle hinzugefügte spätere Aenderung halten, indessen versichert Dubois (p. 415. note 2.) dass der Steinverband dies nicht annehmen lasse.

[3]) Ker Porter 1817, W. Hamilton 1836. Dubois war es noch nicht gestattet nach Ani zu gehen. Vgl. auch Ritter a. a. O. S. 439 ff. Texiers Beschreibung der Kathedrale mit Abbildungen in der Revue de l'Arch. 1842. p. 26 u. 97 ff. Aufnahmen in dessen grossem Werke l'Arménie etc. Bd. I. S. 97 u. T. 17—20. Die neuesten Aufnahmen bei Grimm Lief. IV. V. u. VIII. Die der übrigen Gebäude von Ani: eine kleine Rundkapelle aus dem XI. Jahrhundert bei Texier a. a. O. Bd. I. T. XXIII., völlig abweichend bei Grimm livr. VIII. T. 7., die Kirche Surb-Grigor vom J. 1215 bei Grimm a. a. O. und livr. VII. T. 2. Details von anderen Gebäuden scheinbar arabischen Ursprunges livr. I. T. 5.

[4]) Nach Grimm S. 7 hiess der Architekt Trdat (Tiridates) und soll identisch mit dem Erbauer der Heiligkreuzkirche in Achpat sein.

gestürzte Kuppel erhalten und zeigt den armenischen Styl auf derselben Entwickelungsstufe wie in Kutais, aber reiner angewendet. Sie hat, wie S. Ripsime in Wagharschabad, im Aeusseren die Gestalt eines Rechtecks, ohne irgend einen Vorsprung, wobei, wie dort, die Chornische und die beiden Kreuzarme durch je zwei einwärtsgehende Nischen bezeichnet sind; auf der westlichen Façade fehlen diese Nischen. Bei dieser Aehnlichkeit der äusseren Anordnung ist aber die Ornamentation sehr viel reicher und ganz der von Kutais ähnlich, indem alle vier Façaden durchweg mit Arcaden auf schlanken Halbsäulen verziert sind. Im Innern zeigt sich dann freilich der wesentliche Unterschied von jener älteren Kirche, dass die Conchen der Eingangsseiten und des Kreuzschiffes fehlen und die Kuppel auf vier freistehenden und schlanken Pfeilern ruht. Sie erinnert noch mehr wie die Kirche von Kutais an christliche Kirchen des Abendlandes, sowohl im Innern, wie im Aeusseren, dies besonders auf der Westseite, wo die einwärtsgehenden Nischen fehlen und die niedrige Thüre mit





Kathedrale von Ani.

einer nach innen gerichteten Reihe von je drei durch Rundbögen verbundenen Halbsäulen ausgestattet ist[1]. An den Portalen der Seitenfaçaden sind dagegen die Rundbögen mit einer viereckigen Einrahmung versehen, also in einer Form, die wieder maurischen Bauten gleicht. Die Käpitäle der Säulen, die Verzierung der Gesimse, Archivolten und anderer Bauglieder, die Form der Fenster und der Kuppel,

---

[1]) Der Anblick des Innern erinnert noch stärker an abendländische Bauten. Die Kuppel ruht nämlich auf Bündelpfeilern, die völlig wie in unsern Kirchen des Mittelalters gegliedert sind, und aus wechselnden Lagen schwarzer und gelber Steine bestehen wie man ähnliches im 12. u. 13. Jahrh. in Italien findet. Sie sind auch durch Spitzbögen verbunden und ihnen entsprechen an den Seitenwänden in Süden und Norden Halbpfeiler derselben Form, zu deren Bildung die ausserhalb angebrachten einwärtsgehenden Nischen benutzt sind. Man würde das Innere (abgesehen von manchen Details) durchaus für das einer italienischen Kirche aus jener Zeit halten können, wenn nicht die Bedeckung durchweg tonnenartig (nicht im Kreuzgewölbe) ausgeführt wäre. Wegen dieser Uebereinstimmung der bezeichneten Formen mit der abendländischen Architektur schrieb Texier in seinem ersten Aufsatze (a. a. O. p. 26) den Bau dem 13. oder 14. Jahrh. zu. In dem zweiten (p. 97) fügt er sich der Autorität der Inschrift und deutet auf die Möglichkeit hin, dass diese Formen von armenischen Baumeistern nach der allgemeinen Auswanderung über Europa verbreitet seien. Eine Annahme welche durchaus unhaltbar ist, theils weil diese Formen im Abendlande mit constructiven Rücksichten in Verbindung standen, welche dem armenischen Bau fremd sind, theils weil gerade die Länder, wohin die ausgewanderten Armenier gelangten, Polen, Galizien, Südrussland, diese Formen nicht zeigen, sondern solche Länder, wo so viel, wir wissen, keine Armenier hinkamen. Auch bemerken weder Dubois nach Texier dass solche Formen auch in andern armenischen Bauten vorkommen. Viel wahrscheinlicher ist es, dass wirklich abendländische Baumeister (etwa in Folge der Kreuzzüge, vermittelst der Verbindung mit dem armenischen Königreiche in Cilicien) hier im 13. Jahrhundert gewirkt haben. Unter der mongolischen Herrschaft waren in dieser Zeit die einheimischen Fürsten so wenig gehemmt, dass sie (wie ein späterer armenischer Schriftsteller Johannes Katholikos erzählt) Kirchen erbauen und reichlichst ausschmücken konnten. Es mag daher wohl sein, dass sie die verfallende Kirche ihrer Hauptstadt, vielleicht nur im Innern, mit Erhaltung der alten Mauern herstellen liessen und sich dazu europäischer Baumeister bedienten, welche sich aber in Beziehung auf technische Einzelheiten der Gewohnheit ihrer Arbeiter fügen mussten. Die Inschrift würde dann entweder mit der Mauer selbst erhalten oder aus der alten Kirche, als ein wichtiges Dokument, auf die neue übertragen worden sein. Dies ist um so weniger unwahrscheinlich, als, wie alle Reisenden bemerken, die Armenier einen Reichthum an Inschriften lieben, so dass die Gebäude damit bedeckt sind. Sehr möglich, dass in einer noch nicht übersetzten dieser schwer verständlichen Inschriften auch der Name des spätern Restaurators erhalten ist. Erst die Zerstörung Ani's durch Timur (1386) traf die alte Kapitale mit einem Schlage, von dem sie sich nicht wieder erholte. Erst hier ist daher die unzweifelhafte Grenze der Bauthätigkeit. Die lichte Länge des ganzen Gebäudes giebt Texier auf 32, die Breite auf 20 mètres an. Die Seitenschiffe haben nicht ganz die halbe Breite des Mittelschiffs.

die Anordnung der Haupt- und Nebenschiffe sind ganz in demselben Geschmack wie in Kutais [1]).

Das elfte Jahrhundert scheint die Blüthezeit dieser Architektur gewesen zu sein. Vom zwölften an erhoben sich in Armenien selbst neben den Bauten einheimischen Styls die schlanken Minarehs und die flachen Kuppeln der türkischen und tartarischen Eroberer, zum Theil an Monumenten von grosser Schönheit, wie das Mausoleum des Khans zu Nakhtschevan und die Minarehs von Chamekor und Minara. Zwar bewährte der einheimische Styl seine nationale Bedeutung, aber es konnte nicht fehlen, dass mehr und mehr arabische Elemente sich einmischten. Während die kleine Kirche Surb-Grigor zu Ani (auch als griechische Kirche der h. Jungfrau bezeichnet), obgleich zufolge ihrer Inschrift erst im Jahre 1215 erbaut, noch fast eine verkleinerte Copie der Kathedrale ist, kommen an andern Gebäuden derselben Stadt zahlreiche Spuren arabischer Ornamentik vor [2]).

In Georgien schloss man sich bei der schärferen Trennung von Armenien wieder mehr den herkömmlichen Grundformen des byzantinischen Styles an, namentlich wurde der Chorschluss mit drei Apsiden gewöhnlich, welche dann entweder (wie in der grossen Klosterkirche zu Gelathi in Imereth, 1089—1126) frei und in polygoner Ummauerung heraustreten, oder durch eine gerade Schlusswand bedeckt werden. Indessen kommt auch der Chorschluss mit den dreieckigen Nischen noch vor, namentlich an der Kirche zu Mzketha in Karthli, einer der grössten des Landes [3]), die nach der Zerstörung durch die Tartaren auf ihren alten Fundamenten im fünfzehnten Jahrhundert erneuert wurde. Jedenfalls blieb die Kuppel und die kreuzförmige Anlage der Oberschiffe nach armenischer Weise in Gebrauch und man bemerkt nur an den schlankeren Verhältnissen den Einfluss des spätbyzantinischen Styls, der übrigens der malerischen Wirkung dieser Gebäude eher vortheilhaft ist. Nicht minder erhielt sich die Vorliebe für die armenische Ornamentation und zwar in einer Steige-

---

[1]) Texier in seinem Reisewerke von Armenien (p. 26) und Grimm (Ani. Taf. VII. Fig. e. und f.) geben auch den Grundriss und die Ansicht einer sehr interessanten Grabkapelle aus Ani. Sie ist ein Rundgebäude aus sechs halbkreisförmigen Nischen zusammengesetzt, deren zusammenstossende Spitzen im Innern Wandpfeiler bilden, auf denen die Kuppel ruht; mithin ganz im armenischen Systeme und die vollkommenste Durchführung desselben. Vgl. für die folgenden Bauten Dubois, Atlas tab. 22, 28. 29.

[2]) Grimm, Ani Taf. III. Fig. b—e. Taf. V. Als ein Beweis des arabischen Einflusses ist auch die eiserne Pforte an der Kirche zu Gelathi in Georgien anzuführen, da sie eine kufische Inschrift v. J. 1063 enthält. Dubois II., 176. Grimm S. 2.

[3]) Sie ist 178 F. lang, 78 F. breit, 111 F. hoch. Vgl. Dubois a. a. O. IV. 230. Atlas III. pl. 4 und II. pl. b. Ferner mehrere Blätter bei Grimm.

rung bis zur Ueberladung. Zu den armenischen, auf dem Princip der Verschliugung beruhenden Motiven sind byzantinische Blattornamente und flache, teppichartige Muster hinzugekommen. Die Halbsäulen, meistens gekuppelt, haben ihre frühere Gestalt, die Kugelform des Kapitäls und der Basis, den eigenthümlichen Säulenhals beibehalten, die Gesimse sind reicher ornamentirt. Zu diesen architektonischen Details kommt dann aber zahlreicher Schmuck ohne Beziehung auf das Constructive. Thüren und Fenster sind von breiten Rahmen umgeben, über den Säulen quadratische Felder, in den Lunetten der Portale und in den Bögen der Wandarcaden grosse Rosetten, endlich auch auf den Wandflächen an bedeutungsvoller Stelle einzelne Kreuze von kolossaler Dimension ausgemeisselt, die mit jenen bunten, gleichgültigen Mustern gefüllt und mit den umgebenden Wandgliedern durch sehr willkürliche und unorganische Uebergänge in Verbindung gebracht sind. In diesem Zustande relativen Verfalls, der sich auch auf Armenien erstreckte, erhielt sich dann aber der einheimische Styl noch lange, mindestens bis in das XVII. Jahrhundert[1]).

Ungeachtet der Geschicklichkeit des Meissels, welche die Ornamente beweisen, blieb die Sculptur auf einer sehr niedrigen Stufe. Statuen finden sich überall nicht vor, Reliefs dagegen nicht selten, namentlich ist die Kirche von Kutais reich damit geschmückt. Zum Theil enthalten sie heilige Gegenstände und haben dann Spuren byzantinischer Vorbilder; nicht selten finden sich aber auch Thiergestalten, Tiger und Löwen im Kampfe, Adler mit Menschenköpfen und andere phantastische Gebilde, welche in den Motiven und selbst in der Behandlung mehr an persische Vorbilder aus der Sassanidenzeit erinnern. In allen diesen Bildwerken ist aber die Auffassung und Behandlung äusserst formlos und roh. Ebenso verhält es sich mit den Malereien, mit denen viele dieser Kirchen im Innern reichlich ausgestattet sind. Hier konnte es an guten byzantinischen Vorbildern, wenigstens in Georgien nicht fehlen, wo Bagrat IV. 1027) sich mit der Tochter eines byzantinischen Kaisers vermählte und ein beständiger Verkehr mit diesem Hofe bestand. Dennoch sind auch hier die Malereien nicht besser wie die Sculpturen, starr und leblos, flach,

[1]) Zu den bedeutenderen Kirchen Georgiens in diesem Style gehören die Klosterkirche von Caben (XII., XIII. Jahrhundert) die Kirche zu Akthala (XIII. Jahrhundert), die von Saphara (XIII. oder XIV. Jahrhundert), und endlich die erst vom Ende des XV. Jahrhundert stammende von Alawerdi, alle in Grimm's Werke berücksichtigt. Ungewöhnlicher Form sind die georgischen Kirchen von Nikortsminda und von Katzkhi in Imereth (Dubois Atlas III. Taf. 4, Fig. 10 und 12. Text II., 383 und III., 161), beides Centralbauten, die erste mit sechseckigem Kuppelraume, an den sich vier halbkreisförmige Nischen nebst quadratischer Vorhalle und gleichem Chore anschliessen, die zweite achteckig, wiederum mit halbrunden Nischen, ausserdem aber auch mit einem, die westliche Hälfte umfassenden äusseren Umgange.

ohne Schatten, in grellen Farben und mit barbarischem Kostüm. Bekanntlich zeichnet sich das Volk von Georgien durch seine Schönheit aus und seine Mädchen sind seit Jahrhunderten die Zierden der Harems. Es ist bemerkenswerth wie einflusslos auch in dieser Beziehung die Natur auf die Kunst geblieben ist.

Ein armenisches Evangeliarium, wie man in der Inschrift zu entziffern glaubt von 1251 (in der Bibliothek des Herzogs von Sussex) zeigt die Bildnisse der Evangelisten und zahlreiche Ornamente als Initialen und Randeinfassungen. Auf einem der Bilder erscheint der Evangelist Johannes zweimal, als Jüngling, indem er das Evangelium niederschreibt, und als Greis, wie er von der Hand Gottes die Eingebungen zur Apokalypse empfängt. Man erkennt byzantinische Schule, die Zeichnung ist aber bis zum Erschrecken roh, die Farben sind grell und bunt, das Ganze ohne jegliche Spur von Modellirung. Die Ornamentik ist phantastisch; in einer Vignette kommen sehr bunte farbige Vögel mit gekrönten weiblichen Köpfen zwischen Laubgewinden vor, in einer Randverzierung die Embleme der Evangelisten in höchst wunderlicher Zusammenstellung: in dem Rachen des Löwen sieht man den geflügelten Stier und über diesem einen Engel der eine menschliche Gestalt, ohne Zweifel Johannes trägt. Das Ganze höchst mangelhaft in der Zeichnung [1]. Unter den Initialen finden sich auch solche, die aus Vögeln zusammengesetzt sind.

Die armenische Kunst giebt uns das Bild einer unausgebildeten, unterdrückten Anlage. Offenbar war dies Volk nicht ohne Formensinn, es war empfänglich für Regelmässigkeit und Zierlichkeit, erfinderisch genug um sich ein eigenes System zu erschaffen; aber diese Anlage war eine unvollkommene, schwächliche, ängstliche. Der Zusammenhang dieser Anlage mit der geistigen Richtung des Volkes ist auch hier wohl sichtbar, wenn auch weniger hervorleuchtend, wie in andern Fällen. Die Kunst der Armenier hat zunächst schon eine Verwandtschaft mit ihrem religiösen System; wie sie in diesem an einer einseitigen Bestimmtheit festhielten, den Widerspruch scheuten, vor dem Gedanken einer doppelten Natur in dem Erlöser zurückschreckten, so vermieden sie auch in ihrer Architektur mit Aengstlichkeit die runde, kräftige Form, die scheinbare Unregelmässigkeit, aus welcher sich eine höhere Harmonie entwickeln konnte. Sie bildeten daher alle Seiten möglichst gleich, sie wagten nicht über die gerade Linie hinauszugehen und erlaubten sich nur ein oberflächliches Spiel der Zierlichkeit. Freilich waren die Umstände höchst ungünstig. Dieser Winkel der Erde am Fusse des Kaukasus war dazu gemacht, alle Strahlen

[1]) Abbildungen bei J. O. Westwood, Palaeographia sacra pictoria. London 1843—1845. T. 9.

fremdartiger Einwirkungen aufzufangen. Da besassen sie denn wohl die Beharrlichkeit, in religiöser wie in künstlerischer Beziehung, von dem hergebrachten Systeme nicht abzulassen, aber nicht die männliche Energie, es mit Widerstandskraft weiter durchzuführen, aus dem Inneren zu Tage zu bringen. Da wo jenes System noch nicht durchgeführt war, gaben sie doch dem Fremden Raum. Die Grundformen ihrer Architektur sind durchaus christlich, einfach, verständig, strenge, man möchte sagen, weniger orientalisch wie die byzantinische Baukunst. Die Formen üppiger Sinnlichkeit blieben ihnen ebenso fremd, wie eine bunte, wilde Phantasterei; selbst der Kuppel gaben sie eine geradlinige, strenge Gestalt. Daher denn jene scheinbare Aehnlichkeit mit abendländischen Bauten, welche gewiss ohne irgend eine Mittheilung von einer beider Seiten her entstand. Aber im Einzelnen vermochten sie dies nicht durchzuführen; an der Gliederung der Säule kommt eine sinnliche Schwerfälligkeit zum Vorschein, und die Ornamente werden ein müssiges Spiel der Phantasie, ähnlich wie bei den Arabern, nur weniger kühn und minder consequent. Eine gewisse Verwandtschaft des Geistes mit den Arabern mochte dazu mitwirken; die verständige Richtung war beiden Völkern gemein, nur dass sie bei jenen männlich und thatkräftig auftrat, während sie hier weiblich und schwach erscheint. Wir können daher auch diese an sich schon interessante Erscheinung als eine Vorbereitung auf die bedeutendere der Araber ansehen.

Sechstes Kapitel.

Die Kunst in Russland.

Das weit verbreitete, jetzt so gewaltige Völkergeschlecht der Slaven nimmt in der Geschichte der Kunst, besonders in der der bildenden Künste eine unbedeutende Stelle ein. Nur die mächtigste der slavischen Nationen, die russische, verdient hier Erwähnung, obgleich auch ihre Kunst nicht eine auf eigenem Boden entstandene, sondern nur eine durch ihre Eigenthümlichkeit und durch fremde Einflüsse modificirte Ableitung der byzantinischen ist.

Die Natur des Landes, in welchem diese Völker von Anfang an oder doch seit sehr früher Einwanderung wohnen, begünstigte das Erwachen der Cultur und namentlich der bildenden Kunst keinesweges. Seitdem die Geschichte die Slaven kennt, hausen sie in dem weiten Länderstriche der von den Küsten des schwarzen und des adriatischen Meeres sich

bis zur Ostsee und dem finnischen Meerbusen erstreckt, also in Gegenden rauhen Klimas, die meist eben, von Wäldern und Morästen, von theilweise noch jetzt unwirthlichen Steppen bedeckt sind. Hier wohnten sie nach den ersten Nachrichten, welche wir durch einen byzantinischen Geschichtschreiber des sechsten Jahrhunderts erhalten[1]), vereinzelt an Flüssen und Seen oder in Waldungen und Brüchen, in unthätiger Ruhe und roher Sitteneinfalt, mit Gleichmuth und Geduld dem rauhen Himmel trotzend, und durch Jagd, Viehzucht und Ackerbau ihr einförmiges Leben in schmutziger Arbeit fristend. In viele Stämme und Völkerschaften gespalten bildeten sie demokratische Gemeinschaften, mehr in Folge ihrer Zersplitterung als aus stolzer Freiheitsliebe. Ihre Religion war ein unklares Heidenthum, sie beteten Flüsse und Bäume oder wildgestaltete Götzenbilder an, und sühnten sie durch blutige Opfer, selbst durch Menschenleben. Die ersten Keime der Civilisation wurden durch reisende Kaufleute oder durch den Verkehr mit den nahen byzantinischen Provinzen zugeführt, Handelsplätze begannen sich zu bilden, aber selbst die Grundlagen einer öffentlichen Ordnung, die Segnungen eines Staatsverbandes erlangten sie erst weit später, im 9. Jahrhundert, und auch dann noch durch Auswärtige. Waräger, wie sie genannt werden, normännische Abenteurer, wurden herbeigerufen, lehrten die Eingebornen die Künste des Krieges und der Verwaltung und erlangten die Herrschaft. Bald führten sie ihre Unterthanen zu weitern Kriegszügen an die Küsten des schwarzen Meeres und wagten es sogar, mit einer schnellgeschaffenen Flotte Constantinopel zu bedrohen. Zum ersten Mal erscheint nun der Name der Russen in der Geschichte. Friedensschlüsse und engere Verbindung mit Byzanz, bald darauf auch das Eindringen des Christenthums in die unwirthlichen Länder waren die Folge dieses Streifzuges. Auch hier ging eine Frau mit dem Beispiele der Bekehrung voran, die Fürstin Olga (957). Aber erst ihr Enkel, Wladimir, den man den Grossen genannt hat, wurde der bleibende Begründer der christlichen Kirche in Russland. Charakteristisch ist die Sage von seiner Bekehrung. Unterrichtet von der Mannigfaltigkeit der Religionen, welche sich rings umher gebildet hatten, sandte der schon mächtige Fürst zehn Männer aus, um nähere Kunde zu erlangen. Den Islam verschmähete er, weil er den Wein verbiete, welcher der Russen Lust sei, das Judenthum, weil seine Bekenner verworfen, den Cultus des Abendlandes als nicht glänzend genug und wegen der Herrschaft des Papstes, dagegen schienen die Gebräuche der byzantinischen Christen ihm würdig und imponirend. Er suchte und erhielt die Hand der griechischen

---

[1]) Procop. de bello goth. lib. 3. c. 14.

Prinzessin Anna[1]) und empfing dann in Cherson die Taufe (988). Nun kehrte er nach seiner Hauptstadt Kiew zurück, zerstörte das Bild des silberhäuptigen Götzen Perun und befahl dem demüthigen Volke, sich zu dem Glauben seines Herrn zu bekennen. Griechische Missionarien durchzogen das schon damals weit ausgedehnte Reich, Bisthümer und Schulen wurden gegründet, und ein beständiger Verkehr mit Byzanz, dessen Patriarch auch als das Oberhaupt des Metropoliten von Kiew angesehen wurde, brachte die Bedürfnisse und Neigungen der Civilisation in diese rauhe Gegenden. Aber freilich konnte diese rasche Bekehrung die uralte, wilde Sitte des Landes nur auf ihrer Oberfläche verändern, und die griechische Kirche, die schon in dem Mutterlande so sehr den Charakter des Fertigen und Unbewegten hatte, war hier noch weniger fähig, die Gemüther anzuregen und zu eigener Entwickelung zu leiten. Geistliche und Mönche, besonders die des berühmten Höhlenklosters von Kiew, begründeten in einer eigenen slavischen, der griechischen nachgebildeten Schrift den Anfang der Literatur, der Vater der russischen Geschichte, der Mönch Nestor, schrieb hier (1110) seine berühmte Chronik. Es gelang auch, das Volk in einer unterwürfigen, abergläubischen Frömmigkeit zu erziehen, aber es war nicht möglich, die ursprüngliche Rohheit zu vertilgen. Der Gang der Geschichte trug dazu bei, dem slavischen Volke den Charakter zu geben, welchen es noch jetzt zeigt. Die Einführung einer fertigen Civilisation ist einem rohen Volke niemals vortheilhaft, sie lähmt seine Kraft, entzieht ihm das Selbstvertrauen und theilt ihm mehr das Aeusserliche und Verderbliche, als das Fruchtbare und Treibende mit. Hier kam die nationale Anlage hinzu. Der Charakter dieses Landes ist Einförmigkeit und Uebereinstimmung im riesenhaftesten Maassstabe; man kann hunderte von Meilen in gerader Richtung durchwandern, ohne dass sich die Beschaffenheit des Bodens oder der Thier- und Pflanzenwelt merklich ändert[2]). Jene Mannigfaltigkeit der Situationen, jene Anmuth der Formen, welche in glücklicheren Ländern die Seele des Menschen sanft aus ihrem Schlummer weckt und ihr reiche Anregungen und Erfahrungen gewährt, fehlte hier im höchsten Grade. Dazu kommt in den nördlichen Gegenden die Ungleichheit der Tage, das lange Dunkel des Winters, der ununterbrochene Lichteindruck des Sommers mit seiner Sonnengluth und mit der aufregenden, gespenstischen Helligkeit seiner Nächte. Endlich dann die Rauhheit des Klimas, welche die Bedürfnisse häuft und die

---

[1]) Sie war eine Schwester jener Theophania, die mit Otto II. von Deutschland vermählt wurde. Nicht viel später (1027) erhielt auch der Fürst von Georgien, Bagrat IV., eine Tochter des Kaisers Romanos Argyros zur Gemahlin. Diese gleichzeitigen Verschwägerungen mit dem byzantinischen Hofe sind bemerkenswerth.

[2]) Blasius, Reise im Europäischen Russland, 1844. I. 31.

Mittel der Befriedigung versagt. Alles trägt dazu bei, um die Seele durch die Anregung unbefriedigter Sehnsucht in einen Zustand von Apathie zu versenken, in welchem sie zu freiem höherem Aufschwunge wenig geeignet ist. Neben diesem Charakterzuge, der sich auch bei den Völkern der heissen Länder findet, bilden sich dann aber nordische Eigenthümlichkeiten aus; das kalte Klima und der Kampf mit der Natur stählt die Muskeln und giebt ihnen Kraft, Geschmeidigkeit, Ausdauer; der Mangel der Umgebungen weckt Wanderlust und Thätigkeit, das Bedürfniss gegenseitiger Hülfsleistung übt die Gutmüthigkeit, und die wohlthätige Enge des Hauses befördert die Anhänglichkeit an die Familie und an das Vaterland. Mich dünkt, dass sich aus diesen Naturbedingungen die Eigenthümlichkeiten leicht ergeben, welche sich durch die Tradition der Jahrhunderte den Generationen mehr und mehr einprägen mussten. Daher jene Mischung scheinbar widersprechender Eigenschaften, dumpfe Trägheit bei ausdauernder Arbeitsamkeit, die Neigung zu unthätiger Ruhe und zu aufregenden sinnlichen Genüssen, die Anstelligkeit zu mechanischen Leistungen bei dem Mangel eigner Ideen und höheren Aufschwunges, die fast sentimentale Weichheit des Gefühls neben roher Unempfänglichkeit, das Schwanken zwischen Gutmüthigkeit und Trotz, zwischen sklavischer Unterwürfigkeit und patriarchalischer Gleichstellung.

Auch der weitere Gang der Geschichte diente nicht zu schneller und günstiger Entwickelung des Volkscharakters. Bei dem Mangel staatsrechtlicher Grundsätze und Erfahrungen, vielleicht auch wegen der Schwierigkeit ein so weit ausgedehntes, dünn bevölkertes Land von einem Punkte aus zu regieren, begannen sehr bald die russischen Fürsten das Land unter ihre Söhne zu theilen, doch so, dass die Einheit erhalten werden und einer als Grossfürst vor den Theilfürsten den Vorrang haben sollte. Ein so unbestimmtes System konnte nur Unheil stiften, und die russische Geschichte der nächsten Jahrhunderte giebt nun das unerfreuliche Bild immer erneuerter Kämpfe, welche das Land zerrütteten, die Familien zerstörten und zu groben Verbrechen verleiteten. Selbst der Brudermord ist keine seltene Erscheinung in den Annalen des Herrscherhauses, während bei dem Mangel einer kräftigen Regierung der Druck der Fürsten und Mächtigen immer schwerer auf dem Volke lastete und seinen Sinn immer mehr lähmte. Dazu kam ein neuer Unfall. Nicht viel mehr als zwei Jahrhunderte waren seit der Einführung des Christenthums verflossen, ein überaus kurzer Zeitraum, wenn es sich um die Durchbildung eines rohen Volks handelt, als Tschingis-Chan an der Spitze der wildesten Schaaren aus Asien hervorbrach und über Russland herfiel. Seine Nachfolger unterwarfen die vereinzelten und uneinigen Fürsten, indem sie ihnen zwar die Herrschaft, aber als mongolisches Lehen liessen. Fast zweihundertfünfzig

Jahre (1237—1480) stand nun das unglückliche Land unter tartarischer Botmässigkeit; seine Fürsten mussten um die Gunst des Gross-Chans buhlen, von ihm Belehnung empfangen, seinem Urtheil ihre vielfältigen Streitigkeiten, namentlich über die Erbfolge unterwerfen, ihm Zins entrichten. Steuerempfänger des Chans wohnten im Lande um die Kopfsteuer zu erheben. Zwar blieb der christliche Gottesdienst unangefochten, die einheimischen Gesetze bestanden und die Fürsten behielten noch Kraft und Herrschsucht genug, um unter sich und mit ihren westlichen Nachbarn Kriege zu führen. Allein es konnte nicht ausbleiben, dass die Abhängigkeit von diesem rohen und blutgierigen Volke sie auf dem kaum begonnenen Wege der Civilisation hemmte; dass die Neigung zu wilden Verbrechen, zum Morde und zur Arglist, die ihre Geschichte schon vorher zeigte, durch die Unterdrückung selbst und durch das Beispiel ihrer Beherrscher noch zunahm. An der Grenze von Asien gelegen, hatte Russland schon immer eine Verwandtschaft mit dem Orient gehabt, durch diese Beziehungen musste sie wachsen. Seine Steppen und die Nothwendigkeit der Kriegszüge auf weit ausgedehnten Flächen, die Entfernung der Wohnplätze und die weite Ausdehnung der Handelsreisen hatten schon früher eine Wanderlust erzeugt, welche der Unstätigkeit nomadischer Völker verwandt war; die Verbindung mit dem berittenen Räubervolke der Mongolen bestärkte sie in dieser Richtung. Noch jetzt erkennen wir in dem Charakter des Russen einen nomadischen Zug; das Pferd ist sein Liebling unter den Thieren, sein getreuer Genosse, er wird lebendig und froh, wenn er auf seinem Wagen sitzt, der Glockenton der Troika, des Dreigespanns wirkt auf ihn wie Alpenhorn und Kuhreigen auf den Schweizer. Der einheimische Charakter erhielt daher nicht ganz neue Elemente, aber die Entwickelung wurde durch diese Ereignisse anders bestimmt und ungünstige oder zweideutige Bestandtheile erlangten die Oberhand.

Diese Naturanlage und diese Ereignisse spiegeln sich nun auch in der Kunstgeschichte des Volkes ab. Wir beobachten in derselben anfangs nur eine treue, unterwürfige Nachahmung byzantinischer Vorbilder, dann eine schwankende Gestaltung, bedingt durch einheimische, nach Auflösung des Zusammenhanges mit Byzanz freier wirkende Elemente und durch den Einfluss der Asiaten.

Noch jetzt ist bekanntlich der Holzbau in Russland höchst gewöhnlich; nicht bloss die Häuser der Bauern, sondern auch die Dorfkirchen und die Mehrzahl der Bürgerhäuser in vielen Städten sind bloss aus Balken zusammengefügt. Als Wladimir das Christenthum annahm, war diese Bauart gewiss fast die einzig bekannte. Dieser Fürst erbaute bald nach seiner Taufe (988) in seiner Hauptstadt Kiew mit Hülfe griechischer Werkmeister eine der Maria geweihte Kirche, und war ein so eifriger Förderer

kirchlicher Stiftungen, dass man in Kiew nach seinem Tode deren mehr als 400 zählte. Auch in Nowgorod gründete er auf der Stelle eines slawischen Götzentempels eine Sophienkirche [1]. Indessen scheint es, dass die Mehrzahl dieser Bauten aus Holz bestand. Wladimirs Söhne errichteten dann grössere, im Wesentlichen noch jetzt erhaltene Kathedralen. So gründete Mstislaf, Fürst von Tmutorakan, in seiner Residenz Tschernigof (1026) eine Sophienkirche. Noch thätiger war sein Bruder, der Grossfürst Jaroslaw, der die Kirchen in Kiew (1037) und in Nowgorod (1044—1051), beide ebenfalls durch den Namen der Sophienkirche auf ihr Vorbild in Constantinopel hindeutend, bald darauf die Klosterkirche in in Lavra (1054) erbauen liess. Alle diese Kirchen sind, der Chronik zufolge, von byzantinischen Arbeitern ausgeführt, und nichts war natürlicher, als dass die Russen sich auch bei dem Kirchenbau enge an das Land anschlossen, aus welchem die Glaubenslehren und auch noch lange die Bischöfe und Priester herkamen. Selbst das Baumaterial, welches man noch an diesen Kirchen findet, ist fremd, es besteht in grossen durch Kalkguss verbundenen Ziegeln oder in zierlich gearbeiteten Hausteinen; Marmorsäulen zieren den Eingang, weisse und rothe Marmorplatten bedecken zum Theil noch jetzt den Fussboden, Glasmosaiken die Wände. Jedenfalls ist die Anlage dieser Kirchen unzweifelhaft byzantinisch; sie bilden ein Quadrat, im Westen mit einer Vorhalle von gleicher Breite, im Osten mit drei Conchen. In den Seitenschiffen ruhen obere Gallerien auf Arcaden, während in der Mitte des Hauptschiffs, meistens von vier Pfeilern getragen, sich die Kuppel [2]) erhebt, in Form einer Halbkugel, wie sie der damalige byzantinische Styl kannte, im Aeusseren dadurch abweichend,

---

[1]) Diese und zahlreiche andere Baunachrichten bei A. Maury coup d'oeil sur l'histoire de l'architecture religieuse en Russie jusqu'au règne de Pierre le Grand in der Revue archéol. Vol. II. S. 777 ff.

[2]) Die Kirche in Nowgorod hat schon 5 Kuppeln, wie sie an den spätern russischen Kirchen gewöhnlich sind, ob von Anfang an, ist mir unbekannt. Sie ist im Jahre 1832 hergestellt, jedoch mit Beibehaltung des alten Styls. Ausser einem Aufsatze von Hallmann (über den Bau der griechisch-russischen Kirchen) in den Münchner Jahrbüchern f. bild. K. S. 48 ff., vgl. Schnitzler, la Russie, Paris 1835, Blasius Reise im Europäischen Russland, Braunschw. 1844, und endlich Strahl, Gesch. v. Russland, Hamburg 1832. Ueber die Kathedrale von Kiew existirt ein Werk des Metropoliten Eugen, Kiew 1825, in russischer Sprache, mit Abbildungen, welches mir jedoch nicht zugänglich war. Indessen auch diese erste Nachahmung des byzantinischen Styls war schon eine unvollkommene. Dubois (Voy. autour du Caucase I. 419) vergleicht die Kirche von Kutais mit der von Kiew, und giebt der ersten unbedingt den Vorzug; das Schwerfällige ihres Innern und das Schwächliche der Façade an der russischen Kirche lasse sich mit der grandiosen Pracht von Kutais nicht vergleichen. Und doch erscheinen (nach Texiers Urtheil in der Révue de l'Arch. a. a. O.) die armenischen Kirchen wieder schwächlich im Vergleich mit den byzantinischen.

dass sie in der Mitte der Curve von einer kleinen Spitze bekrönt und mit einem goldglänzenden griechischen Kreuze verziert ist. Die übrigen Räume sind mit Tonnengewölben bedeckt, welche auch im Aeusseren sich frei und unverkleidet zeigen und also die einheimische, dem Klima angemessene Gestalt des schrägen Daches nicht annehmen. Die Wände sind daher auch nicht mit einem geraden Gesims, sondern mit einer Reihe bogenförmiger Giebel bekrönt. Drei Thüren führen von den drei, nicht zum Chore verwendeten Seiten in das Innere, das durch schmale, hochgelegene, im Halbkreise gedeckte Fenster nur schwach erleuchtet ist.

Dieser Styl, eine entschiedene Nachahmung des byzantinischen, erhielt sich noch das 12. Jahrhundert hindurch. Die Kathedrale von **Wladimir**, im Jahre 1152 durch Juriew Wladimirowitsch erbaut, zeigt noch ganz dieselben Formen, nur mit einer weiteren Ausbildung. Die Wände sind nämlich durch schwach vortretende Wandpfeiler oder Halbsäulen in einzelne jenen bogenförmigen Giebeln entsprechende schlanke Felder getheilt, welche dann mehr oder weniger reich geschmückt sind. Unter den Gesimsen mit kleinen Blendarcaden, deren Säulchen von Consolen getragen werden, darüber mit Malereien oder bunten Einlagen, welche Rankengewinde, Heiligenfiguren und wild phantastische Thiergestalten darstellen, und so die ganze Mauerfläche bedecken [1]. Die plastische Gliederung kommt dabei nur wenig zur Geltung. Kein ausladendes Glied bezeichnet den Uebergang vom Tambour zur Kuppel, die Gesimse sind schwach profilirt, die Halbsäulen an den Pilastern mit schmächtigen, knaufähnlichen Kapitälen versehen. Die ganze Behandlungsweise erinnert an die späteren Moscheen Persiens und Indiens, und hängt augenscheinlich mit der orientalischen Vorliebe für bunte Flächendecorationen zusammen.

Die grosse Aehnlichkeit dieser im Laufe von mehr als einem Jahrhunderte erbauten Kirchen ist sehr auffallend, wenn man sie mit der Mannigfaltigkeit der Formen vergleicht, die der byzantinische Styl im weiten Umkreise des Gebiets, das er beherrschte, und selbst in seiner Mutterstadt beständig in Anwendung brachte. Indessen ist es schon an und für sich erklärbar, dass man in einem Lande der Nachahmung sich mit ängstlicher Unterwürfigkeit an die Vorbilder, welche überliefert waren, anschloss, und wir werden es auch sonst als einen Charakterzug der Russen finden, dass sie, wenigstens in kirchlichen Dingen, an der äussern Erscheinung festhalten und nicht gern die geringste Abweichung gestatten. Daher ist es begreiflich, dass die Bauformen, welche die herbeigerufenen byzantinischen

---

[1] Richter (Director der moskauischen Architekten-Schule) Monuments d'Architecture Russe ancienne, Moskau 1850, giebt Aufnahmen russischer Kirchen und Paläste mit kurzer Beschreibung in russischer und französischer Sprache. Vgl. daselbst Taf. 4—7.

Baumeister zuerst angewendet hatten, eine typische Bedeutsamkeit erlangten, und gewissermaassen erstarrten, so dass sie wohl Zusätze, nicht aber Fortlassungen erfahren durften.

Im höchsten Grade gilt dies nun von einer Anordnung, welche sich an der Kirche zu Wladimir noch nicht findet, aber bald darauf eingeführt sein muss. Es war die, der Kirche nicht bloss eine, sondern fünf Kuppeln zu geben. Auch diese Form war byzantinischen Ursprungs, wurde aber im Mutterlande nur hin und wieder und mit manchen Abweichungen gebraucht. Sie kam, wie wir sahen, schon unter Justinian in Anwendung, und zwar in der Weise, dass die Kuppeln die Form des Kreuzes bildeten. Diese Beziehung auf das Kreuz behielt man denn auch später bei weiterer Ausbildung der Seitenkuppeln bei; wir finden sie im 10. oder 12. Jahrhundert an der Markuskirche von Venedig angewendet. Indessen entstand daneben auch in Byzanz eine andere Form, nach welcher diese Nebenkuppeln auf den Eckräumen des Quadrats ruheten, und diese Anordnung wurde nun in Russland, wir wissen nicht wann und wo zuerst, ohne Zweifel nach einem byzantinischen Muster angewendet und bildete sich hier zum feststehenden bei allen grössern Kirchen bis auf die heutige Zeit unerlasslichen Typus aus [1]).

Bis hierhin hatte man sich noch immer griechischer Baumeister bedienen müssen; erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts waren die einheimischen Gehülfen derselben so weit ausgebildet, dass man jene entbehren konnte. Wsewolod Jurjewitsch liess im Jahr 1176 die grosse Kirche des Klosters Susdal ausschliesslich von russischen Arbeitern aufführen, und mehrere einheimische Baumeister werden von nun an in den Chroniken gerühmt [2]). Ohne Zweifel blieben diese nach wie vor dem hergebrachten, byzantinischen Style treu und wir finden keine Spur wesentlicher, so frühe aufgekommener Neuerungen. Indessen ist es nicht unwahrscheinlich, dass schon damals unvermerkt gewisse nationale Formen, welche sich als zweckmässig empfahlen, Eingang gewannen. Hierher mag vielleicht das Walmdach gehört haben, das an scheinbar sehr alten Kirchen vorkommt. Die Wölbungen des byzantinischen Styls mit ihren dazwischen gelegenen Rinnen waren einem nordischen Klima nicht angemessen. Dagegen fand man an den Wohnhäusern und ohne Zweifel schon

---

[1]) Man sagt, dass damit eine symbolische Beziehung auf die Stellung Christus', als des Mittelpunktes der Offenbarung, zwischen den vier Evangelisten bezweckt sei; wahrscheinlich ist diese Deutung erst später hinzugekommen, um einer herkömmlichen Form eine kirchliche Sanction zu verleihen. Wenigstens steht damit im Widerspruche, dass man sich später zuweilen mit dieser Zahl nicht begnügt und die Kuppeln auf demselben Gebäude in verschiedenen Gruppirungen vermehrt hat.

[2]) Strahl a. a. O. I. 464. Maury a. a. O. S. 779.

damals an den Holzkirchen der Dörfer ein schräges Dach, welches, wenn auch nicht von der steilen Höhe deutscher Dächer, dennoch den Ablauf des Regens und das Fortschaffen des Schnees erleichterte. Die Holzarchitektur liebt Gebäude von quadratischer Form, bei denen Tiefe und Breite nicht grösser sind als die Balken, und man sah daher oft kleinere Häuser mit einem Walmdache, von vier gleichen, schrägen, in einer Spitze zusammenlaufenden Seiten. Ein solches Dach liess sich der Grundform der byzantinischen Kirchen wohl anpassen und gab wegen seines geringen Neigungswinkels einen, nicht allzusehr von den herkömmlichen Gewölben abweichenden Anblick. Es mochte sogar für den Formensinn der Russen etwas Ansprechendes haben; die geringe Erhebung über die Fläche und die Gleichheit aller Seiten geben einen weichen Ausdruck, den Ausdruck einer Stimmung, welche den kräftigen Gegensatz nicht in sich aufgenommen hat, und das Walmdach erscheint uns in der That als eine charakteristische und nationale Erscheinung auf russischem Boden. Eine Schwierigkeit entstand nun zwar dabei, da man die fünf Kuppeln, an welche das russische Volk bei seinen Gotteshäusern gewöhnt war, beibehalten musste. Man löste sie, wie wir an vielen Beispielen sehen, auf die einfachste Weise, indem man die Kuppeln ohne Weiteres durch das Walmdach, mit Durchbrechung desselben hindurchführte, die mittlere an der Spitze des Daches, die anderen auf den Ecken der Flächen. Dies war nun freilich eine sehr harte und unharmonische Form, indessen nahm man daran keinen Anstoss. Eine nothwendige Consequenz dieser Anordnung war aber, dass die flachen, altbyzantinischen Kuppeln nicht mehr angewendet werden konnten, sie würden ganz oder theilweise unter dem Dache gelegen und daher nicht, wie man es wollte, die äussere Zierde der Kirche ausgemacht haben. Man musste vielmehr (wie es auch schon im byzantinischen Reiche häufig geschehen war) einen Unterbau, eine Trommel, anbringen, auf welcher sich die Wölbung erhob.

Gewiss war die Architektur des Landes im Wesentlichen noch eine ganz byzantinische, als es unter die Botmässigkeit der Mongolen kam. Eine unmittelbare Einwirkung derselben auf dem Baustyl ist in keiner Weise anzunehmen; sie selbst, Nomaden der wildesten Art, gewohnt in tragbaren Zelten von Filz zu hausen, hatten keine eigene Architektur; sie schlossen sich, wo sie den Islam annahmen, durchaus an die Formen an, welche sie vorfanden. Ihr Verhältniss zu den Russen war auch weder ein so nahes noch ein so freundliches, dass es auf ihre Bauten Einfluss haben konnte; sie stifteten keine Kirchen, sie zerstörten oder duldeten sie nur. Indessen in der goldnen Horde vor dem Throne des Gross-Chans kamen tributbringende Fürsten aus dem ganzen Orient zusammen und legten die Werke ihrer Länder nieder, auch hatten die Sieger aus allen Ländern

Schützlinge und Gefangene mit sich geführt, um den Luxus und die Künste civilisirter Gegenden zu geniessen. Einen grossen Einfluss übte das alte Culturland des nördlichen Asiens, China, aus, welches (selbst eine und zwar die wichtigste Eroberung ihrer Waffen) mit seinen Sitten und Bildungsmitteln seine neuen Beherrscher unterjochte. Aber auch Elemente indischer Cultur fanden durch den Lamaismus, als eine Abart des Buddhismus, Eingang, und nicht minder wirkte Persien und die Richtung der moslemischen Länder auf sie ein. Ein buntes Gemisch der Formen musste sich daher an diesem barbarischen Hofe bilden, in welchem aber der gemeinsame Geist des Orients und zwar hauptsächlich des nördlichen Asiens mit buntem, spielendem, prunkendem Luxus durchweg vorherrschte. Es konnte nicht fehlen, dass die russischen Fürsten und Grossen, welche sich oft Jahre lang an dem Sitze des Gross-Chans aufhalten mussten, von diesem Geschmacke berührt wurden und ihn in ihrer Heimath begünstigten.

Indessen war auch in dieser Beschränkung der Einfluss der Tartaren auf Russland nicht von langer Dauer. Anfangs war das Verhältniss ein zu kriegerisches, zuletzt, nachdem die Russen in offner Feldschlacht Sieger der bisher für unüberwindlich gehaltenen Feinde geworden waren (1378), ein zu loses. Nur in der mittlern Zeit, vom Anfange des 14. Jahrhunderts an, wird daher dieser Einfluss von Osten her recht kräftig gewesen sein. Aber auch da war er nicht ungetheilt. Noch immer blieb die russische Kirche in enger Verbindung mit Byzanz; noch weit in das folgende Jahrhundert hinein (bis 1461) erhielt der russiche Metropolit seine Ernennung und Bestätigung von dem Patriarchen von Constantinopel. Auch die abendländische Kunst blieb nicht ohne Einfluss. Die Stammgenossen und Nachbarn der Russen im Westen, die Böhmen und Polen, bekannten sich zur römischen Kirche und empfingen von daher auch ihre künstlerischen Traditionen, die umsomehr auch in Russland sich verbreiteten, als auch hier im Westen, Süden und Norden, römische Missionarien Gehör fanden. Ueberdies aber hatten sich an den Ufern der Ostsee, in Preussen und Liefland deutsche Colonien von Ordensrittern und Bürgern niedergelassen, welche ihre Kirchen nach heimischer Weise bauten. Es ist nicht zu bezweifeln, dass auch von dieser Seite her ein Einfluss auf Russland stattfand. Das Betzimmer des Grossfürsten Andrei in dem Bogoliubow-Kloster unweit Wladimir, angeblich um 1200 hergestellt, ist ganz im romanischen Style gehalten. Zwei quadratische Räume, der eine mit einem Kreuz-, der andere mit einem Tonnengewölbe bedeckt, sind innen und aussen mit kleinen rundbogigen Säulenarcaden und gekuppelten Rundbogenfenstern versehen; die Blattbildung der Kapitäle und die hohen mit Eckblättern versehenen Säulenbasen entsprechen genau dem gleichzeitigen Baustyle des Abendlandes[1]. Einen andern merkwürdigen

[1]) S. die Abbildung in dem angeführten russischen Werke. I. 35.

Beweis für eine solche künstlerische Verbindung giebt ein Paar der s. g. Corssunschen Thüren zu Nowgorod, eherne Pforten, welche unzweifelhaft deutsche Arbeit aus dem 12. Jahrhundert, aber im 14. (1336) hier aufgerichtet und in einzelnen Theilen von deutschen und russischen Künstlern ergänzt sind. Auch liessen sich jetzt Deutsche in den Staaten des Grossfürsten nieder, und es werden neben den griechischen Künstlern im russischen Reiche auch andere Fremde, wahrscheinlich Deutsche, erwähnt [1].

Bei einem Volke von bereits ausgebildeter eigenthümlicher Kunstrichtung würde dieser Andrang fremdartiger Formen spurlos vorübergegangen oder durch Mittheilung technischer Vortheile nützlich geworden sein; aber auch ohne solche Naturanlage würde bei einem Volke von geistiger Regsamkeit in diesem Momente die Nationalität sich mächtig erhoben haben. Der glückliche Kampf mit den Mongolen, die endliche Befreiung von dem schmählichen Joche musste den Russen Selbstgefühl verleihen, wenn sie dessen fähig gewesen wären. Allein ihre moralische Kraft war im Laufe der Geschichte immer mehr unterdrückt; der Sinn für Freiheit, welcher, freilich in rohester Gestalt, bei ihnen anfangs bemerkbar war, unterlag zuerst der Demüthigung eines äusserlichen und sinnlichen Cultus, dann der erniedrigenden Herrschaft eines rohen Volkes, endlich der Tyrannei ihren eigenen Fürsten und Grossen, welche während jener unglücklichen Jahrhunderte ungehindert um sich gegriffen hatte. Wohl erleichterte die grosse Bodenfläche des Landes dem Volke eine gewisse passive Bewahrung der Nationaleigenthümlichkeit; es war nicht möglich, dass fremde Einflüsse, zumal so getheilte und widerstrebende, hier durchdringen und zur Herrschaft gelangen konnten. Allein eine solche passive Beharrlichkeit genügte nicht, um höheres geistiges Leben zu erzeugen. Auf allen geistigen Gebieten war völliger Stillstand, wir dürfen in der Kunst nichts anderes erwarten. Es ist ein bemerkenswerthes Ereigniss, dass unmittelbar nach der Befreiung von den Tartaren, sogleich eine neue Beziehung zum Auslande eintrat.

Die Ereignisse des 15. Jahrhunderts wiesen der Politik der russischen Fürsten eine neue Richtung an; durch den Fall von Constantinopel wurde die Verbindung mit dieser geistigen Mutterstadt des russischen Reichs, welche sich bisher, wenn auch schwach, erhalten hatte, völlig aufgelöst, und die gefährliche Nähe der Türken machte dagegen eine Annäherung an die christlichen Staaten des Abendlandes nöthig. Russische Gesandtschaften erschienen daher nunmehr im Abendlande und der Grossfürst Iwan III. Wassiliewitsch fand es seinem Interesse gemäss, sich mit der

[1] Strahl a. a. O. Th. I. S. 295. Th. II. S. 148, 102, 151. F. Adelung, die Korssunschen Thüren, Berlin 1823.

Prinzessin Sophia, aus dem nun mehr vertriebenen kaiserlichen Geschlechte der Paläologen, zu vermählen (1472). In Italien aufgewachsen, brachte diese Fürstin abendländische Sitten in ihre neue Heimath mit. Die rohe, kriegerisch-patriarchalische Einfachheit, welche bisher am russischen Hofe geherrscht hatte, verschwand; das Schloss füllte sich mit Schaaren dienstthuender Beamten, und sah in neugeschmückten Sälen glänzende Feste. Noch immer, ungeachtet doch schon Jahrhunderte seit der Bekehrung Russlands verflossen waren, muss die industrielle und künstlerische Bildung der Eingebornen auf einer sehr niedrigen Stufe gestanden oder bei ihren Grossen sehr wenig Anerkennung erlangt haben, denn wir finden Iwan während seiner langen Regierung unablässig bemüht, sich Künstler aller Art, Baumeister, Goldarbeiter, Glockengiesser, Maurer, Feuerwerker, Bergleute aus dem Abendlande zu verschaffen; mit Mathias Corvinus von Ungarn, mit Kaiser Friedrich III. von Deutschland trat er deshalb in Unterhandlung und ganze Schaaren von Ausländern siedelten sich wirklich in Russland an[1]). Unter allen diesen verschiedenartigen Einwirkungen entstand nun der Styl der russischen Architektur.

Bereits längst war Kiew nicht mehr die Hauptstadt des Reiches, es hatte diese Würde zuerst an Wladimir, dann an Moskwa abtreten müssen. Seit 1328 war der Sitz des Grossfürsten und des Metropoliten hierher verlegt und die, früher unbedeutende Stadt zu einigem Ansehen gelangt. Allein die beständigen Kriege und wiederholte Feuersbrünste hatten es noch nicht gestattet, die neue Residenz gleich den alten Hauptstädten, Kiew, Nowgorod, Wladimir zu schmücken Bis zu Iwan III. Zeit (1462—1505) waren nur die kirchlichen Gebäude aus Stein errichtet; selbst die Paläste der Vornehmen, sogar die Ringmauern zahlreicher Städte bestanden aus Holz. Euphemius Bischof von Nowgorod, soll der erste gewesen sein, der, und zwar im Jahre 1433 und durch deutsche Architekten, einen steinernen Palast aufführen liess. Seinem Beispiele folgte 1494 der Metropolit Jonas, und Iwan III. liess nun ebenfalls diese solidere Technik anwenden. Als er aber an die Wiederherstellung der schon im XIV. Jahrhunderte gestifteten Kathedrale der Himmelfahrt Mariae im Kreml schritt, stürzte der der Vollendung nahe Bau ein, und der Grossfürst verzweifelte nun, mit einheimischen Meistern auszureichen. Die Angelegenheit schien ihm wichtig genug, um eine eigne Gesandtschaft an den Dogen von Venedig abzusenden, durch deren Bemühungen auch wirklich der Baumeister Ridolfo Fioravanti aus Bologna, mit dem Beinamen Aristoteles, zur Annahme des Rufes bewogen wurde. Auf eine Aenderung des Styls war es hierbei nicht ab-

[1]) So sehr sie auch zuweilen die russische Barbarei erschreckte. So als der Arzt Leo, weil es ihm nicht gelungen war, den erkrankten Prinzen zu heilen, hingerichtet wurde. Strahl a. a. O. II. 379. Auch der Baumeister Fioravanti wollte fliehen, wurde aber festgesetzt.

gesehen; in kirchlichen Dingen hielten die frommen Russen strenge an der hergebrachten Form fest. Der Künstler wurde ehrenvoll in Moskwa empfangen (1475), aber angewiesen, sich nach einem bestimmten Vorbilde, nach der ältern Metropolitankirche von Russland, der Kathedrale von Wladimir zu richten. Er begann daher mit Studien nach dieser ältern Kirche und schloss sich in seinem Neubau genau an den Styl derselben an. Schon nach vier Jahren (1479) konnte die, noch jetzt wohlerhaltene Kathedrale der Himmelfahrt der Jungfrau (Uspenski-Sabor) geweiht werden. Sie hat, wie ihr Vorbild, drei Conchen, durchweg freie Tonnengewölbe; ihre fünf Kuppeln haben die nicht unschöne Linie der Herzform oder des Lindenblatts[1]. Das Innnere ist ganz mit Gemälden bedeckt,

Fig. 77.



Himmelfahrtskirche (Uspenski Sabor) im Kreml zu Moskau.

plastischer Schmuck kommt nur an den Gesimsen und den trapezförmigen Kapitälen vor. Der Eindruck ist hier völlig der einer byzantinischen Kirche. Am Aeusseren dagegen erkennt man die Einflüsse abendländischer Kunst.

[1] Die Dimensionen werden auf 35 Artschin Breite, 50 Länge und 55 Höhe angegeben. Die Michaelskirche hat 106 F. Breite, 120 F. Länge, 96 F. Höhe.

Das Erdgeschoss zeigt den Schmuck von Blendarcaden, deren Säulchen von Consolen getragen und nach romanischer Weise mit Würfelkapitälen und Schaftringen versehen sind. Daneben manifestirt sich aber die italienische Renaissance an der Bildung der Wandpfeiler, der ionischen Pilaster des Chorbaues und an den besseren Verhältnissen der Höhe.

Eine zweite Kirche in naher Nachbarschaft, die des Erzengels Michael, von Fioravanti angefangen aber erst nach seinem Tode (1507) vollendet, hat ganz dieselbe Gestalt. Wir sehen daher noch am Schlusse des 15. Jahrhunderts in der neuzubegründenden Residenz und ungeachtet der Zuziehung fremder Meister, dass, wenigstens bei grossen Kirchen, die byzantinischen Formen beibehalten wurden[1].

Erst seit dieser Zeit hat daher der eigenthümliche, von dem byzantinischen abweichende Styl der russischen Architektur seine Ausbildung erlangt; erst jetzt kommen Formen auf, welche die Beschauer für tartarisch oder orientalisch halten. Es ist merkwürdig, dass dies nicht bloss nach der Befreiung von dem tartarischen Joche, sondern sogar zu einer Zeit geschah, wo beständig fremde, meistens italienische Architekten im Dienste des Zaren standen. Fast scheint es, als wenn auch dieser Styl, obgleich eigenthümlich und russisch, nicht frei aus dem Volke hervorgegangen, als ob er von Fremden erfunden sei, um damit der Bizarrie und Neuerungssucht der Gewalthaber zu schmeicheln, als ob es der abendländischen Consequenz bedurfte, um auf russischem Boden diese andere fremdartige, morgenländische Richtung zur Reife zu bringen.

Es ist nicht leicht, diesen Styl zu beschreiben, denn an einem festen, innern Bildungsgesetze fehlt es ihm völlig. Die byzantinischen Reminiscenzen sind noch nicht ganz verschwunden. Der Grundriss ist noch gewöhnlich ein Quadrat, etwa durch die mit in das Innere hineingezogene Vorhalle von grösserer Tiefe als Breite, doch finden wir auch unter Umständen andere Anlagen. Das Mauerwerk ist in Ziegeln ausgeführt und mit Stuck bekleidet, die Decke im Tonnengewölbe, der Rundbogen herrscht vor. Nicht selten kommt als blosser Zierrath oder an den Nebentheilen, an Treppen und Säulengängen im Aeussern der s. g. Kielbogen vor, aus zwei durch eine Spitze verbundenen Biegungen bestehend; eine Form, welche an das Zelt der Mongolen erinnert und in den muhammedanischen Bauten Persiens und Indiens häufig ist. An fortlaufenden Gewölben findet dieser Bogen seiner Natur nach nicht Anwendung; sie sind alle tonnenartig, auch das Kreuzgewölbe ist der russischen Architektur unbekannt. Die Façade ist schmucklos, die Thüre niedrig, mit einem Rundbogen,

[1] Ueber mehrere italienische Architekten in Moskau vgl. Maury in der Revue d'archéologie II. S. 782.

über welchem oft ein Heiligenbild mit einem Regendach angebracht ist. Die Fenster sind klein, ebenfalls mit einfachen oder mit zwei verbundenen Rundbögen gedeckt, zwischen denen dann die gemeinschaftliche Spitze frei herabhängt und von keiner Säule gestützt ist, so dass die Oeffnung eine herzförmige Gestalt hat. Die Wandfläche ist im Aeusseren gewöhnlich durch schwach vortretende Pilaster getheilt, deren schmuckloses Kapitäl innerhalb eines flachen Gesimsstreifens liegt. Zuweilen umfasst dasselbe Gebäude mehrere Kirchen oder Kapellen in zwei Stockwerken übereinander[1]; allein auch sonst sind häufig die Fenster in zwei Reihen übereinander gestellt und ein Gesimsstreifen scheidet im Aeussern die obere und untere Reihe, als ob sie zwei Etagen angehörten; ohne Zweifel eine Form, welche in byzantinischen Kirchen wegen der obern Tribüne für die Frauen nothwendig, hier aber, obgleich man solche Emporen nicht mehr anwendete, ohne Grund beibehalten war. Im Innern werden die Kuppeln von hohen runden oder eckigen Pfeilern getragen, deren dünne, ringförmige Kapitäle nur durch Vergoldung geschmückt sind. Durchweg fehlt es an einer plastischen Ausbildung der architektonischen Glieder; Portale und Fenster, Wandpilaster und Gesimse sind nur durch einen Anstrich von schreiender Farbe ausgezeichnet. Auch im Innern sind die Wände mit Malereien bedeckt, die bedeutendste Zierde besteht aber in der Ikonostasis, einer hohen bis an das Gewölbe reichenden Bretterwand, welche den Altar von der Gemeinde scheidet und an welcher Heiligenbilder prangen, nach kirchlichen Observanzen in drei oder vier Reihen geordnet, auf Goldgrund gemalt und mit goldenen und silbernen Gewändern bekleidet[2]. Uebrigens ist das Innere gewöhnlich niedrig und düster und diese Bilder werden stets von mehreren Lampen spärlich beleuchtet.

Der eigenthümlichste und auffallendste Theil am Aeusseren der russischen Kirchen ist die Kuppel. Sie hat nämlich überall nicht mehr die einfache Gestalt einer Halbkugel, deren Durchmesser dem der Trommel gleich ist, sondern dieser Unterbau ist sehr viel dünner, so dass er auch bei geringer Höhe schlank erscheint, während das Dach der Kuppel selbst viel stärker ist und also beträchtlich ausladet. Sie gleicht einer Kugel, von der nur ein geringer Theil abgeschnitten, und mit der Fläche dieses Abschnittes auf einen, ihm an Breite gleichkommenden Stiel aufgelegt ist. Dieser dünne Unterbau erhebt sich dann (da die nackte Tonnenwölbung nicht mehr in Gebrauch ist) über dem Walmdache oder der flachen Terrasse, mit welcher die Kirchen gedeckt sind. Gewöhnlich bildet die Wöl-

---

[1] So unter andern die Himmelfahrtskirche im Höhlenkloster bei Kiew (1055). Schnitzler a. a O. p. 454.

[2] Näheres über die Anordnung der Ikonostasis bei Maury a. a. O. S. 786. 788.

bung der Kuppel nicht eine regelmässige Kugelgestalt, sondern sie läuft oben in eine Spitze zu und hat an den Seiten eine mehr geschweifte Krümmung. Zuweilen ist sie birnenartig oder in Form eines Herzens (dessen Spitze nach oben gewendet) oder eines Lindenblattes, meistens aber breiter und flacher, einer Zwiebel ähnlich, manchmal sogar noch breiter und flacher, etwa (denn ich weiss kein besseres Gleichniss) wie ein platter Käse. Die Trommel ist bei der zwiebelförmigen Kuppel höher und schlanker, so dass sie fast wie ein Thürmchen erscheint, und die Wölbung keck darüber schwebt. Nur die kleinsten Kirchen haben noch eine einzige Kuppel, die aus der Mitte des Walmdaches hervorsteigt; bei den andern sind sie wenigstens in der Zahl von fünf, immer eine Centralstellung bildend, so dass die mittlere die andern überragt. Bei prachtvollen Bauten genügte diese Zahl aber nicht, sondern wurde vermehrt, entweder so dass alle Kuppeln wieder eine Centralisation bilden, wo dann um die Mittelkuppel herum mehrere Quadrate durch Kuppeln von abnehmender Höhe nnd entsprechender Entfernung, auf parallelen oder auf diagonalen Grundlinien gestellt sind, oder so dass man die Quadratform selbst in der Längenrichtung vervielfältigte, also die westlichen Seitenkuppeln wieder als den Anfang eines neuen Quadrats behandelte und mithin zwei Seitenkuppeln und eine zweite Mittelkuppel hinzufügte[1]). Die Dächer sind mit Blechplatten belegt und mit hellen Farben gelb, roth, weiss angestrichen, die Kuppeln gewöhnlich grün oder blau, mit goldenen Sternen besäet oder ganz vergoldet oder versilbert, die mittlere am Reichsten, die anderen in bescheideneren Farben. Auf ihrer Spitze steht dann noch ein vergoldetes Kreuz, oft aus einem halben Monde hervorgehend, mit goldenen Ketten, die von seinen Armen nach der Kuppel herablaufen, sei es zur Zierde oder als Befestigung bei der Erschütterung durch Windstösse. Dieser Schmuck der Bedachung in bunten, blendenden Farben und mit den bizarren, wechselnden Formen von höhern und niedrigern Kuppeln, Spitzsäulen und Thürmen ist der Stolz und das Eigenthümlichste der russischen Architektur. Schon jedes reichere Kloster hat gewöhnlich mehrere Kirchen und ausserhalb derselben und den Glockenthürmen noch Kuppeln an Wohngebäuden und Aussenmauern; einzelne Klöster bringen es auf zwanzig und mehr Kuppeln. Noch grösser

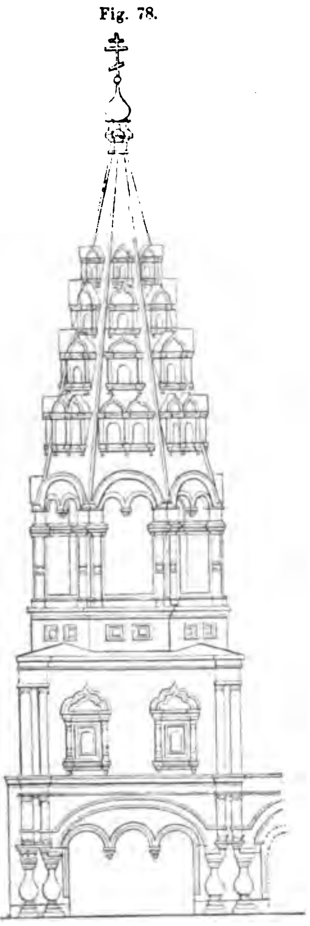
---

[1]) So hat das Tschudowokloster in Moskwa acht Kuppeln, zwei höhere vergoldete in der Mitte und auf jeder Seite drei kleinere, blaue Kuppeln. Auf der Kirche des Erlösers im Zarenpalast daselbst ist das Quadrat in gleicher Weise verdreifacht, so dass elf Kuppeln entstehen. Es leuchtet ein, dass diese Anordnung einen länglichen Grundriss, die andere Art aber einen mehr quadraten (oder im griechischen Kreuz construirten) Bau erfordert. Für diese ist die Basiliuskirche (Wassili Blagennoi) daselbst, von der noch die Rede sein wird, ein Beispiel. Die Dorfkirche zu Wytegorsk bringt es in dieser Weise bis auf 25 Kuppeln. Blasius a. a. O. I. 345 ff. 77.

ist dann die Zahl bei Städten, ihre Bedeutung muss sich schon von fern durch das bunte Wirrsal dieses Schmuckes verkündigen [1]).

Glockenthürme sind erst in neuester Zeit mit den Kirchen verbunden, in den eigentlich russischen Bauten stehen sie abgesondert; im Kreml von Moskwa dient ein mächtiger, 269 Fuss hoher Glockenthurm (Iwan Weliki d. i. der grosse Iwan) für alle dort befindlichen Kirchen. Diese Thürme bestehen immer aus mehreren, sich verjüngenden, meist achteckigen Stockwerken, auf der Basis eines viereckigen; sie sind häufig mit einer Spitzsäule gekrönt, auf welcher noch eine flache, zwiebelartige Kuppel wie ein kolossaler Thurmknopf aufliegt. Am Fusse dieser Spitzsäule befindet sich oft ein sonderbarer Zierrath; es sind kleine Giebel von kreisrunder oder kielförmiger Aussenlinie rings umher angebracht, meistens in mehreren Reihen übereinander aufsteigend, aus denen der obere Aufsatz wie aus einer Blätterkrone hervorwächst. Ein höchst bizarrer, unschöner, der russischen Architektur völlig eigenthümlicher Schmuck.

Fig. 78.



Thurm der Kirche des h. Nikolaus zu Moskau.

Die Ausbildung dieses Styls scheint in das 16. und 17. Jahrhundert zu fallen; wir können sie einigermaassen verfolgen. Der Kreml in Moskwa, der Sitz der Beherrscher des Landes, kann uns unbedenklich dabei leiten. An jene zwei Hauptkirchen des Kreml, die ich oben erwähnte, reiht sich der Zeit nach ganz nahe die dritte an, die Kirche der Verkündigung (Blagoweschtschenskoi Sabor). Sie wurde von einem italienischen Architekten, Aloisio, erbaut (1489—1508) und zeigt noch in den wesentlichen Theilen byzantinische Ueberlieferung, jedoch schon mit einigen theils zweckmässigen, theils phantastischen Veränderungen. Die Tonnengewölbe sind nämlich auch

[1]) Das Kloster Kyrillof am Onegasee hat 24 Kuppeln, das Städtchen Ustjug-Weliki von 10,000 Einw. 30 Kirchen mit 120 Thürmen oder Kuppeln. Blasius a. a. O. Im Jahre 1601 zählte Moskau 400 Kirchen, darunter allein 45 in der Nähe des Kreml. Maury a. a. O. S. 785.

hier als äusseres Dach behandelt, aber sie sind im Aeussern nicht mehr halbkreisförmig, sondern laufen oben in einen spitzen Rücken zusammen, so dass sie sich der Gestalt nordischer Dächer nähern, und dadurch dem Regen und Schnee nicht die breite Fläche darbieten, zugleich aber durch die geschweiften Seiten eine sonderbare zeltartige Gestalt erhalten. Ausserdem aber hat dies Gebäude nicht fünf, sondern neun Kuppeln, um die Mittelkuppel herum zwei Vierungen[1]).

Die höchste Stufe des Wilden und Phantastischen erreichte die russische Architektur in der Mitte des 16. Jahrhunderts unter einem Fürsten, den die Geschichte verabscheut und dessen Sarg seine Nachkommen selbst in der Fürstengruft mit schwarzem Tuche verhüllt haben, unter Iwan dem Grausamen. Noch im Anfange seiner Regierung gründete er, um die Eroberung von Kasan zu feiern, dieses Heiligthum (1554); dem Architekten, einem Fremden, befahl er, das Beste zu leisten, was seine Kunst vermöge, und mit dieser Leistung war er so zufrieden, dass er, damit keine andere Stelle sich eines solchen Wunderwerks erfreue, ihn tödten liess. So wenigstens erzählt die unverbürgte, aber charakteristische russische Sage. In der That ist dies Gebäude (gewöhnlich Wassili Blagennoi genannt) einzig in seiner Art. Beim ersten Anblicke vermag man sich in der abenteuerlichen Structur nicht zurecht zu finden, deren Mauern nirgends eine übersichtliche Wand, sondern überall winkelige, polygonartige Vorsprünge und Anbauten zeigen, über deren niedrigen Haupträumen eine Menge von Thürmen, Kuppeln und Spitzsäulen, von verschiedenartiger Form und Höhe, anscheinend unregelmässig, durch Schwere und Höhe ganz ausser Verhältniss zu dem Hauptgebäude, sich erheben. Bei näherer Erforschung begreift man den Plan einigermaassen und findet, dass seine wunderliche Gestalt grossentheils schon aus den Bestimmungen herzuleiten ist, welche der Despot dem Architekten vorschrieb. Nicht ein grosses Kirchengebäude sollte hier gebaut werden, sondern eine Verbindung von achtzehn verschiedenen, stets andern Heiligen gewidmeten Kirchen. Daher sind nun in zwei Stockwerken in jedem neun solcher Kapellen angelegt, in der Mitte die grösseste, rings umher die acht andern; die in den Hauptachsen von

---

[1]) Die Lage dieser Kirche, welche mit ihrer Westseite nahe an den Palast anstiess, in Verbindung mit der festen Observanz den Altar in Osten und den Eingang gegenüber zu legen, nöthigte den Architekten die äussern Eingänge auf der Ostseite neben den Chornischen anzubringen, wo sie dann in einen Corridor führen, durch den man zu der eigentlichen Thüre der Kirche in Westen gelangt. Blasius a. a. O. 345. Diese eigenthümliche Anordnung mag dazu beigetragen haben, ihn zu bestimmen, auf den vier Ecken dieses Corridors ebenfalls vier (niedrigere) Kuppeln zu errichten, die ersten beiden als Zierden der Eingänge, die zwei andern der Symmetrie halber. Indessen fand das Beispiel Nachahmung.

nicht viel geringerer Dimension, die in den vier Ecken die kleinsten. Alle diese Heiligthümer haben ungefähr achteckige Gestalt, aber mit manchen Unregelmässigkeiten, zum Theil mit einspringenden Winkeln. Unterein-


Fig. 79.



Die Kirche Wassili Blagennoi zu Moskau.

ander und mit der Hauptkirche sind sie durch Corridore begrenzt und zugänglich. Keines hing mit einem der äusseren Eingänge zusammen, welche neben der Westseite in Norden und Süden durch zwei Treppenhallen in den Corridor führen. Begreiflicherweise sind die unteren Kirchen niedrig und schlecht beleuchtet[1]) so dass man jetzt für gut befunden hat, nur eine im Gebrauche zu behalten und mit einem äussern Eingange zu versehen. Auch die des oberen Geschosses sind eng, und durch das ihnen aus grosser Höhe durch die Thürme zugeführte Licht nur dürftig erhellt. Auf dem trotz seiner zwei Stockwerke niedrigen und breitgelagerten Unterbau lastet dann ein wahrer Wald von Thürmen. Auf jeder der neun Kirchen steigt nämlich ein hoher Kuppelthurm auf, alle achteckig in mehreren Stockwerken sich erhebend ehe sie die Kuppel tragen. Der Mittelthurm überragt

[1]) Namentlich hat die untere Mittelkirche, obgleich die grösseste, gar kein Tageslicht. Vgl. die Aufnahmen dieser Kirche bei Richter a. a. O. Taf. 11—17.

die andern bedeutend; über drei Etagen verschiedener Höhe erhebt sich ein beträchtlicher Bau, welcher mit plastisch vortretenden Rundbögen, mit Gesimsecken und Spitzgiebeln auf das allerwildeste und bizarrste verziert ist und überdiess in den buntschreiendsten Farben prangt. Aus diesen acht Giebeln steigt ein Thurmkegel, achteckig, an deutsche Thürme erinnernd, mit verzierten Rändern hoch hinauf; auf ihm befindet sich ein starker Thurmknopf, aus dem dann erst wieder die, übrigens kleine Kuppel sich bildet. An den vier grössern Nebenthürmen sind die Kuppeln bedeutend grösser als die des Mittelthurms, aber niedriger gelegen, ihr Unterbau ist einfacher, aber doch nicht ohne ein Mittelstockwerk von wunderlichen Bogengiebeln. Die vier kleinsten Thürme endlich sind wieder viel bizarrer, ihre Trommel treppenförmig sich verjüngend, ihre Kuppeln nach Verhältniss viel völliger. Ausserdem stehen noch auf den Eingangshallen vier kleinere Spitzthürme altdeutscher Art und auf einem Nebengebäude eine kleine, wunderliche, vielleicht später hinzugefügte Kuppel.

Fig. 80.



Nebenkuppel von Wassili-Blagennoi.

Man sieht, die Aufgabe selbst war eine Missgeburt, sie legte dem Architekten die grössten Schwierigkeiten auf, indem er der Thürme bedurfte, um den Kirchen und Gängen eine wenn auch schwache Beleuchtung zu schaffen. Aus ihr ging denn auch die Menge der Thürme hervor, und diese mag wieder den Meister zu so wilden Ausschmückungen verleitet haben, wenn ihm nicht auch diese vorgeschrieben waren. Kein Thurm, selbst nicht von den symmetrisch gestellten, ist ganz wie der andere, alle aber sind mit Spitz- und Bogengiebeln, mit drei und viereckigen Facetten und Feldern, die grössern mit Gallerien und seltsamen Säulenreihen verziert. Nimmt man dazu, dass schon ihre Grundform eine nicht ganz einfache ist, und denkt sich diese Kuppeln theils mit Streifen und Zickzacks, theils der Ananas oder dem Stechapfel ähnlich verziert, dabei in den grellsten Farben leuchtend und in verschiedener

Höhe neben einander wie spielend aufsteigen, so ist es begreiflich, dass das Ganze einen gedankenlähmenden, verwirrenden Eindruck machen muss. Zum Uebermaass sind die Wände von Innen und Aussen auch jetzt noch mit kindischen Malereien bedeckt von Rankengewächsen, die aus ungestalteten Blumentöpfen hervorschiessen und mit Blättern, Blüthen und Früchten versehen sind. In der Ferne mag das Ganze noch phantastisch reich erscheinen, in der Nähe aber kann dies Gewirre unförmlicher Verzierungen und das Missverhältniss der Thurmbauten zu der niedrigen Kirche selbst, das Gefühl nur drücken und verstimmen.

Ganz ohne Nachfolge blieb dieses Wunder des Ungeschmacks nicht; der Gebrauch, den Thurm oder die Trommel der Kuppel in Kränze von leeren Giebeln runder oder spitzer Form zu stecken, der sich auch sonst in Russland findet, scheint hier seinen Ursprung genommen zu haben. Aber glücklicherweise wurde die Stiftung des grausamen Fürsten nicht übertroffen. Eine Nachahmung in kleinerer Dimension ist die Kirche der Enthauptung Johannis des Täufers in dem Dorfe Djakowo bei Moskau, doch ist der Grundplan hier einfacher und regelmässiger. Die Kirchen oder Kapellen, fünf an der Zahl, sind alle achteckig und symmetrisch innerhalb einer quadratischen Umfassungsmauer vertheilt, ebenso ist ihr Aufbau verständiger, indem die vier Nebenkuppeln, alle von gleicher Höhe und Form, von dem gewaltigen Mittelbau hoch überragt werden. Ueberhaupt wandte man sich mässigeren Formen zu. Die Kirche des h. Nikolaus auf der Berssenowka zu Moskau hat wie die älteren Kirchen die einfache Form des Rechteckes, aus dem flachen, terrassenförmigen Dache steigen recht nüchtern fünf Kuppeln empor. In der Anlage den byzantinischen Bauten nahe verwandt ist die Kirche der Muttergottes von Petschora im Kreml. Das Innere, fast ohne plastisches Detail, ist ganz mit Malereien bedeckt, das Aeussere dagegen immer noch mit Blendon und Fenstern von den allerwillkürlichsten Formen geschmückt. Endlich ist die 1654 erbaute Kirche des Woskressenski-Klosters bei Moskau als strenge Nachahmung der Heiligengrabkirche zu Jerusalem bemerkenswerth, im Uebrigen ist sie wieder ganz im russischen Style, vermischt mit gewissen Elementen der späteren Renaissance ausstaffirt. Wie es scheint schloss man sich im siebzehnten Jahrhundert mehr an deutschen Styl an; die Construction der achteckigen Glockenthürme und die kegelförmigen Aufsätze, welche auf Thoren und Mauern vorkommen, erinnern daran. Der Einfluss der Renaissance zeigt sich dann vorzugsweise an den moskowitischen Palastbauten. Mehrere derselben wurden in der That von Italienern aufgeführt; so errichtete Pietro Antonio 1487 den Granitpalast im Kreml, ein anderer, Alevizo (Aloisio) aus Mailand, seit 1499 das benachbarte Belvedere. Der grosse Zaren-Palast im Kreml besteht aus drei hohen terrassenförmigen Geschossen.

Die Pfeilerhalle zu ebener Erde hat gute Verhältnisse, und auch sonst erkennt man zahlreiche Formen der italienischen Renaissance, aber stets in wildem Durcheinander und vermischt mit den Elementen der einheimischen Architektur. Die oberen Stockwerke sind breit und gedrückt, Fenster und Pilaster ohne Rücksicht auf die architektonischen Hauptlinien über und nebeneinander geordnet, ein unglaubliches Gemisch von barbarischen Zierrathen, orientalischen Formen und antikisirenden Elementen bildet den Schmuck der Gesimse, Pilaster und Fenstergiebel. Manche Theile, bisweilen ganze Façaden sind bunt bemalt, und hier äussert sich die bessere Seite des russischen Geschmacks, ein feiner Farbensinn der, wohl eine Erbschaft des Orients, sich bis in späte Zeiten hinab erhält[1]). Endlich am Ende des 17. Jahrhunderts unter Peter dem Grossen fand dann der verdorbene abendländische Geschmack auch in Russland Eingang und entwickelte neben den phantastischen Bauten der russischen Vorzeit alle seine Fehler reichlichst. Seitdem folgt die höhere Architektur in Russland den Schicksalen der Kunst im Abendlande, während im Innern und an weniger bemerkten Stellen die frühere Richtung noch fortwirkt. Neuerlich ist durch einen kaiserlichen Befehl verordnet, bei den Entwürfen russisch-griechischer Kirchen so viel wie möglich den alten byzantinischen Styl beizubehalten.[2])

Man hält gewöhnlich die Eigenthümlichkeiten der russischen Architektur, so weit sie von dem byzantinischen Style abweichen, für orientalischen Ursprungs, von den Mongolen eingeführt und durch Nachahmung hier eingebürgert. Ich habe schon bemerkt, dass an eine Einführung des Styls durch die Mongolen wohl nicht gedacht werden kann. Aber auch eine Nachahmung orientalischer Formen kann man höchstens bei Einzelheiten und auch da nur in sehr beschränktem Maasse zugeben. Nur der Kielbogen, der doch nur ein müssiger Zierrath, nicht ein constructives Element ist, mag aus den persischen Gegenden, wo er einheimisch, hierher gelangt sein. Kuppeln von ähnlicher Form, wie bei den Russen, finden sich wohl in muhammedanischen Bauten, allein im Ganzen ist bei diesen die einfache, flache Kuppel ohne Trommel vorherrschend, selbst bei den Mongolen ist jene zwiebelartige Gestalt nicht in ausschliesslichem oder gewöhnlichem Gebrauche. Jedenfalls aber kommt sie nicht in dieser Häufung und mit dieser übertriebenen Schwellung vor. Gewiss ist die russische Form unmittelbar byzantinischen Ursprungs, sie ist nur von einem orientalischen

---

[1]) Beispiele dieser Farbendecorationen finden sich ausser bei den genannten Palästen am Krutizki-Kloster in Moskau und besonders an dem „neuen Jerusalem" der bereits angeführten Kirche des Woskressenski-Klosters bei Moskau.

[2]) Die von dem Prof. Konstantin Thon herausgegebenen Umrisse sollen dabei zu Rathe gezogen werden. Münch. Jahrb. a. a. O. S. 51.

Anfluge berührt, der durch die innere Gleichgültigkeit und eine rohe Bizarrie sich Geltung verschafft hat. Diese Eigenschaften verursachten es denn auch, dass sich die sonderbaren und entschieden hässlichen Ausschmückungen der Kuppelbauten und Thürme mit den zwecklosen Kränzen kleiner Giebel und ähnlichen Zusätzen Eingang verschafften.

Am Günstigsten für die Würdigung russischer Architektur ist der Anblick ganzer Städte, über welchen sich ein dichter Wald von grossen und kleinen Thürmen und Kuppeln in seltsamen Biegungen und Stellungen, buntfarbig und glänzend erhebt, zwar bizarr und unruhig, aber doch mächtig und reich. Die Reisenden schildern den Eindruck als imponirend und nicht ungefällig. Auch hier ist eine gewisse Verwandtschaft mit muhammedanischen Städten, an denen die runden Kuppeln und die schlankaufseigenden Thürme eine ähnliche Mannigfaltigkeit zeigen. Allein auch diese Aehnlichkeit ist nur oberflächlich; in den muhammedanischen Bauten hat dieser Gegensatz des Schlanken und Hohen gegen das Runde und Flache einen ernsten Charakter, hier ist das bunte Gewimmel von Formen und Farben nur spielend und heiter, oder prunkend und üppig. Es kann das Auge wohl augenblicklich fesseln, bei längerer Betrachtung ist es ein verwirrendes, unruhiges Bild. Noch weniger befriedigend ist diese Architektur, wenn wir ihr näher treten und die Details betrachten. Gerade neben jenem glänzendem Schein der Dächer und Kuppeln, neben den wildwechselnden, üppigen Formen der Thürme und Wölbungen und den hellen, blendenden Farben der Wände bildet die Magerkeit und Dürftigkeit der Details, der Mangel architektonischer Glieder einen sehr unangenehmen Constrast.

Um diese Architektur völlig zu würdigen, müssen wir einen Blick auf den Zustand der andern Künste in diesem Lande werfen. Die Sculptur existirt hier (ich spreche natürlich nur von nationaler Kunst, nicht von der neuen akademischen Kunstübung, welche in den letzten Jahrhunderten auch nach Russland gedrungen ist) gar nicht; sie fehlt so sehr, dass der byzantinische Marmor-Sarkophag des Grossfürsten Jaroslaw in der Kathedrale zu Kiew aus dem 11. Jahrhundert, mit seinen Ornamenten von Bäumchen und Vögeln als die einzige plastische Arbeit in Marmor angeführt wird. An grossartigen Arbeiten in Erz fehlt es nicht, namentlich sind die ehernen Thüren zu nennen, welche an der Sophienkirche zu Nowgorod, an der Klosterkirche von Susdal, an beiden zwei Mal, und endlich an der Himmelfahrtskirche in Moskau noch jetzt erhalten sind[1]). Das Volk bezeichnet sie sämmtlich als Korssun'sche Thüren und lässt sie aus

[1]) Abbildungen aller dieser Thüren, (in Farbendruck, jedoch mit Ausnahme der von deutscher Arbeit in zu kleiner Dimension) in dem auf Befehl des Kaisers Nikolaus herausgegebenen Prachtwerke: Antiquités de l'empire russe, 4 Bde, Fol., leider nur mit russischem Texte. Es ist reich an Abbildungen von Kron- und Kirchenschätzen.

Korssun (Cherson) herstammen, von wo Wladimir der Grosse sie mitgebracht haben soll. Diese Sage ist ohne Zweifel unrichtig, keine dieser Thüren ist so früher Entstehung. Die Benennung ist dadurch herbeigeführt, dass Wladimir nach seiner Taufe in Cherson kostbare Kirchengeräthe von dorther mitbrachte, wie sie das russische Volk noch nicht kannte, so dass es demnächst alle ähnlichen Kostbarkeiten mit dem Namen von Korssun bezeichnete. Die eine der beiden Pforten von Nowgorod ist (abgesehen von einigen unbeholfenen Zusätzen eines russischen Nachahmers) deutsche Arbeit, in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, wahrscheinlich in Magdeburg ausgeführt[1]). Sie gehört daher der deutschen Geschichte an, und wird bei derselben näher erwähnt werden. Die andern sind byzantinischen Ursprungs oder doch Styles, nicht wie jenes deutsche Werk mit plastisch hervortretenden Gestalten, sondern in ähnlicher Technik hergestellt, wie die Thüren von St. Paul in Rom und die andern gleichzeitig in Unteritalien verwendeten, die wir oben ausführlich besprachen, in flacher, eingegrabener, und mit Silberfäden (die hier vergoldet erscheinen) ausgelegter Zeichnung. Die Compositionen auf ihnen sind ganz byzantinischer Anordnung, figurenreicher und belebter wie auf jenen italienischen Thüren, wahrscheinlich daher auch späteren Ursprungs. Die meisten derselben stammen gewiss von griechischen Händen und eine nähere Erforschung ihrer Entstehung würde für die Geschichte der spätbyzantinischen Kunst von Interesse sein. Nur die zweite der Thüren an der Sophienkirche von Nowgorod ist russische Nachahmung jener Vorbilder, angeblich um 1336 ausgeführt. Man sieht die russische Kunst, eine Tochter der byzantinischen, theilte mit ihr die Scheu vor der plastischen Form und wandte sich daher, als sie zur eignen Behandlung des Erzes gediehen war, den Vorbildern zu, welche ihr gestatteten, sich mit zeichnender Manier zu behelfen.

Dagegen ist Russland mit Malereien[2]) angefüllt, die Wände der Kirchen sind damit bedeckt, jede Ikonostase enthält ein ganzes Volk von Heiligenbildern, jedes Wohnzimmer des Russen hat wenigstens eines. Es hängt dem Eingange gegenüber, damit der Eintretende es sogleich wahrnehme, sich davor bekreuzige und sein Knie beuge, bevor er die lebenden Bewohner begrüsst. In den Häusern reicher Bauern ist oft eine ganze Sammlung solcher Bilder. Der Styl dieser Malereien schliesst sich enge

---

[1]) Fr. Adelung, die Korssunschen Thüren in der Kathedrale der h. Sophia zu Nowgorod, Berlin 1823.

[2]) In einigen der ältesten Kirchen finden sich noch wirklich byzantinische Mosaiken und Malereien. Namentlich hat man in der Sophienkirche in Kiew vor Kurzem unter der dicken Tünche der Wände ausgedehnte Frescomalereien, Gestalten in kolossaler Dimension und in gutem byzantinischem Style entdeckt. Die Mosaiken am Hauptaltar und an den Bögen waren schon früher bekannt. Vgl. „Ausland" 1843. n. 343.

an den spätbyzantinischen an, den Russland bei seiner Bekehrung überliefert bekam. Aeltere slavische Tafelgemälde stehen den byzantinischen so nahe, dass man sie nur durch die Inschriften unterscheidet, und noch heute ist dieser Styl völlig erhalten, nur dass der letzte Rest des Lebens daraus gewichen ist. Es ist ein eigenthümlicher Zug der slavischen Frömmigkeit, dass sie an ihren Heiligen einen dunklen, bräunlichen, fast schwarzen Ton der Carnation liebt, ohne Zweifel in Erinnerung an die alten, dem Evangelisten Lucas zugeschriebenen Bilder ihrer Kirchen, denen ein dicker Firniss, durchdrungen von dem Qualm der Lampen und Kerzen schon längst diese Färbung gegeben hatte. Diese Bilder werden dann mit Gewändern von getriebenem Golde oder Silber, die an besonders verehrten Exemplaren mit Edelsteinen geschmückt sind, belegt, so dass nur der braune, langgezogene Kopf und die mumienartigen Hände sichtbar sind und die glänzende und körperliche Umhüllung das Dunkel des Colorits und die starre Magerkeit der Zeichnung noch auffallender macht. Solche Bilder werden in den Klöstern fabrikmässig verfertigt, jeder Mönch und jede Nonne sind gewöhnlich auch Maler; eine besondere Anlage wird nicht gefordert, es ist gemeines Werk des Fleisses.

Auch in Russland hat man in neuster Zeit begonnen, die künstlerischen Alterthümer der Nation zu erforschen; ein Bestreben, dem wir freilich noch nicht umfassende Werke, wohl aber einige nähere Nachrichten verdanken[1]. Sie bestätigen vollkommen, die vorstehenden Annahmen. Die ältesten Maler in Russland, von denen man noch eine Reihe von datirten, mit dem Jahre 993 beginnenden Bildern besitzt, waren Byzantiner, welche aber demnächst einheimische Schüler zogen und Schulen begründeten, die vorzüglich in Nowgorod und Kiew ihren Sitz hatten. Auch von diesen sind zahlreiche Bilder erhalten und noch zahlreichere Namen überliefert, die aber ohne näheres Interesse sind, da sie sich ängstlich an jene byzantinischen Vorbilder anschlossen. Es ist begreiflich, dass die Besorgniss der Abweichung von rechtgläubiger Tradition, die schon bei den Byzantinern selbst herrschte, auf ihre russischen Nachfolger in verstärktem Maasse überging, und dass man hier noch mehr wie dort solcher Hülfe bedurfte, wie sie die Griechen in ihrem Malerbuche besassen. Dasselbe fand daher sehr bald Aufnahme und Verbreitung, in kostbareren Exemplaren auch wohl mit graphischen Illustrationen nach gewissen Pergamentmalereien griechischer Künstler, von denen man im zwölften Jahrhunderte im Hauptkloster zu Kiew eine Sammlung besass. Dies Buch, von den Russen

[1]) Meine Quelle dafür ist nur die Uebersetzung aus den Notions sur l'Iconographie sacrée en Russie par J. Sabatier, Petersbourg 1849 und die darin enthaltenen Briefe eines Herrn Sneguireff aus Moskau, welche als Anhang in der oben S. 287 citirten Publication des griechischen Malerbuches von G. Schäfer S. 431 ff. mitgetheilt sind.

Podlinnik genannt, erhielt dann aber auch mancherlei Zusätze und Aenderungen, zunächst in Beziehung auf russische Localheilige, dann aber auch im technischen Theile, um gewisse Eigenthümlichkeiten, die sich in der russischen Praxis ausgebildet hatten, festzustellen. Dazu gehörte unter Anderem, dass man die Bilder mit einer Lage fetten Oeles überzog, eine Gewohnheit, welche ein starkes Nachdunkeln zur Folge hatte, das aber, wie es scheint, nicht missfiel, vielmehr dazu beitrug, das Gefühl des Schauerlichen und Fremdartigen, welches zur landesüblichen Andacht gehörte, zu verstärken.

So erhielt sich die Kunst mehrere Jahrhunderte. In den Bedrängnissen der mongolischen Herrschaft mochte sie gelitten haben, dagegen war die Erhöhung von Moskau zum Sitze des Grossfürsten und des Metropoliten (1328) ein günstiges Ereigniss. Der erste Patriarch war selbst Maler und berief ausserdem griechische und auserwählte russische Künstler in seine Residenz, durch welche dort eine Hauptstätte russischer Malerei begründet wurde. Die russischen Archäologen versichern, dass sie die Bilder der Schulen von Nowgorod, Susdal und Moskau wohl zu unterscheiden vermögen. Indessen scheint, dass die Abweichungen mehr im Gegenständlichen, als in der Ausführung begründet waren, da unser Berichterstatter als Beispiel anführt, dass die Schule von Nowgorod den h. Gregor zu Fusse dargestellt habe, während er in den beiden andern Schulen zu Pferde sitze. Es scheint, dass diese Zeit in den Augen der rechtgläubigen Bilderfreunde die beste der russischen Kunst war, denn in ihr lebte ein, wie wir hören werden, auch späterhin hochverehrter Maler, Andreas Rubleff.

Die Regierung des kräftigen und prachtliebenden Iwan III (1462—1505) desselben Fürsten, der den Baumeister Fioravanti in das Reich rief, brachte auch in der Malerei Neuerungen hervor. Auch seine Maler genügten ihm nicht, er zog daher nicht bloss byzantinische, sondern auch italienische Künstler herbei und liess durch dieselben Kirchen und Paläste ausschmücken. Auch diese Maler bemühten sich zwar, ihre Arbeiten dem russischen Geschmack anzupassen, allein ihr Styl sowohl als der ihrer nächsten Schüler muss dennoch etwas Fremdartiges gehabt haben, da die Russen ihn mit dem Namen Friajsky bezeichneten, der wahrscheinlich „Fränkisch“ bedeutet. Die Einwirkung dieser neuen Schule war nicht erfolglos, denn man erzählt, dass bei der Aufdeckung der Gemälde, die im Jahre 1515 in der Himmelfahrtskirche durch einen gewissen Fedor Edikejeff vollendet waren, der Grossfürst und der Metropolit mit ihrem vornehmen Gefolge bewundernd ausriefen: „Wir sehen den Himmel offen“. Sei es nun aber, dass die folgende Generation ihre Abweichung von dem älteren Style noch weiter trieb, oder dass schon jene vorsichtigen Neuerungen Anstoss erregten, es entstand bald eine Reaction dagegen. Ein neues Malerbuch, dass um diese Zeit

entstand, der sogenannte Stoglaff, beklagt sich darüber, dass es Maler gebe, welche sich unterfingen, „Gott nach Unterstellungen und Muthmassungen zu malen", und bald darauf (1551) wurde es durch einen Befehl des Grossfürsten zum Gesetz erhoben, dass alle Heiligenbilder so gemalt werden sollten, wie die des Andreas Rubleff, vom Ende des 14. Jahrhunderts[1]. Ohne Zweifel war dies ganz im Sinne des Volkes; nur dadurch erklärt es sich, dass die Kunst sich dem Gebote geduldig fügte und den leichten Versuch, es unvermerkt zu umgehen oder zu untergraben, nicht wagte. Im siebzehnten Jahrhundert wurde dann Moskau durch die Gunst mehrerer auf einander folgenden Zaren der Sitz einer regen Kunstthätigkeit. Zahlreiche Künstler, fremde sowohl als russische, sammelten sich am Hofe, wo sie gern aufgenommen und in eine gewissermassen amtliche Stellung gebracht wurden. Man sonderte sie in verschiedene Klassen, theils nach Maassgabe der Kunstzweige, je nachdem sie Tafel- oder Wandmalereien, Figuren oder Ornamente, Miniaturen, Kupferstiche, Holzschnitte ausführten (denn alle diese Gattungen wurden erfordert und begünstigt), theils auch nach ihren Verdiensten, wo es dann neben den wirklich besoldeten auch solche gab, welche nur Naturalverpflegung erhielten. Sie standen endlich bei der Arbeit an den vom Hofe bestellten Werken unter der Leitung eines Diakons und eines Bojaren. Schon diese Thatsachen deuten mehr auf ein fabrikmässiges als auf ein wahrhaft künstlerisches Schaffen, auch ging daraus keine wesentliche Verbesserung hervor. Denn die Beibehaltung des früheren, „byzantinisch-korssunischen" Styls war Bedingung, und wenn die Maler auch jetzt die Figuren richtiger zeichneten und modellirten und zartere Farben wählten, so hatten ihre Bilder doch nach dem Anerkenntniss der russischen Berichterstatter den Mangel an richtiger Perspective, an Ton und Plan, mit der älteren Schule gemein. Zwar fanden sich nun unter den Vornehmen immer mehr solche, welche abendländische Bilder sammelten und sogar ihre Kapellen von italienischen oder deutschen Künstlern malen liessen, aber diese Neuerungen erweckten den Zorn der Geistlichkeit, und selbst Peter der Grosse, der die europäische Civilisation so hoch stellte, hielt in dieser Beziehung das kirchliche Herkommen aufrecht und ernannte im Jahre 1722 eine Behörde zur Ueberwachung der heiligen Bilder. Und so ist es im Wesentlichen noch heute; trotz ihrer akademischen Bildung halten die Künstler bei kirchlichen Werken möglichst genau an dem überlieferten Styl fest, den sie nur in feineren Zügen, die dem ungeübten Auge weniger auffallen, mehr zu beleben und weniger abschreckend zu machen suchen.

Vergleichen wir die Richtung der russischen Malerei in ihren früheren, noch nicht von moderner Kunst berührten Leistungen mit der Architektur, so scheinen auf den ersten Blick beide Künste ganz entgegengesetzte Wege

[1]) Strahl a. a. O II. 263.

zu gehen; die Bauwerke sind prunkend, bunt, willkürlich, sie haben fremden Formen und Ansichten Einfluss gestattet; die Gemälde sind bis zum Abschreckenden trübe, sie halten sich ängstlich an uraltes Herkommen. Innerlich steht aber beides in naher Verbindung, fliesst aus derselben Quelle; wir begreifen beides, wenn wir die religiöse Richtung des russischen Volkes ins Augen fassen. Die Frömmigkeit besteht hier hauptsächlich in der strengen Erfüllung vorgeschriebener Aeusserlichkeiten[1]. Der Ernst der Gesinnung, welcher das ganze Leben durchdringt und das Gottesgefühl in jeder geistigen Aeusserung ausprägt, findet keine Form. Daher ist denn auch das plastische Element, die Gestaltung des vollen, kräftigen Lebens hier ganz vernachlässigt, in der Baukunst wie in den darstellenden Künsten, und beide fallen nach äusserlich ganz verschiedenen, innerlich aber übereinstimmenden Rücksichten auseinander. Die Baukunst bringt ihre Werke dem Gotte dar; einem so sinnlichen Gotte musste sie mit dem Glanze blendender Farben und aufgehäufter Formen schmeicheln[2]. Im Bilde dagegen zeigt sich der Gott dem sinnlichen Menschen; er darf ihm nur schreckend erscheinen. Zu Nowgorod liest man an einem grossen Christuskopfe die Inschrift „Siehe wie dein Gott ein schrecklicher Gott ist", und hierin hat sich das Gefühl dieser Völker ganz ausgesprochen. Ihre Ehrfurcht beruht auf dem Schrecken, das Schauerliche gilt ihnen für gotteswürdig, ersetzt ihnen die Schönheit.

Auch in Beziehung auf das Aufnehmen des Fremden steht die Gestalt beider Künste im Zusammenhange. Die Architektur hat muhammedanische Formen nicht bewusster Weise nachgeahmt, wohl aber hat die Berührung mit den Völkern des Orients einen Einfluss auf den Geist des Volkes geübt, es hat es an Despotie und Sclaverei gewöhnt. Und diese Gesinnung hat auf die Ausbildung der Baukunst Einfluss gehabt, sie hat ihr diesen zugleich sinnlich reichen, und geistig flachen und ärmlichen Styl gegeben.

---

[1]) Sehr anschaulich schildert Blasius (a. a. O. I. 119.) die Erscheinung eines russischen Gottesdienstes. Die Andacht ist eine körperliche Arbeit, mit Kreuzigen, Hinknieen, Niederwerfen bis die Stirn den Boden berührt; die Volksmasse, die sich in den Kirchen versammelt, um das Ablesen der gedruckten Predigt, von welcher der Pope nicht abweichen darf, zu hören, ist in fortwährender heftiger Bewegung.

[2]) Blasius a. a. O. S. 78. „In der Wiederholung dieser unförmlichen Kuppeln liegt naiver Kindersinn des religiösen Standpunktes. Das Haus ist für einen Gott gebaut, der seine Freude hat an der Quantität und am Glanz und Prunk. Es ist ein Haus, in dem der Mensch nicht sein innerstes religiöses Bedürfniss befriedigen, sondern mit dem er seinem Gotte ein buntes spielendes Vergnügen machen will." Selbst die Eingebornen scheinen häufig ihre Architektur in diesem Sinne zu würdigen. In einer in Petersburg (1836) erschienenen Schrift „über die Elemente des Schönen in der Baukunst" vindicirt der ungenannte Verf. ihr nur die Anwendbarkeit für kleinere Kapellen. Münchener Jahrb. a. a. O. O. S. 51.

Ebenso steht sie aber mit der Gestaltung der Malerei in Verbindung. Wie bei den meisten Völkern des westlichen Asiens der bildnerische Sinn unkräftig ist, so dass er auch da, wo er sich auf einer frühern Stufe regte, später erlosch, so erstickte diese halborientalische Richtung auch bei den Russen die ohnehin schwache künstlerische Anlage. Der flachen Architektur, dem Mangel der Durchbildung der Theile entspricht die matte, gespenstische Gestalt des Gemäldes; neben der spielenden, willkürlichen Bauform konnte der Sinn für die wahre Form und Schönheit des Körperlichen nicht erwachen und selbst nicht sich erhalten. Diesen Mangel des Formensinnes haben die Slaven mit allen nomadischen Völkern gemein, wie denn auch in ihrer Lebensweise etwas halbnomadisches erhalten ist. Bei den südlichen Nomaden wird dieser Mangel einigermaassen durch einen andern Vorzug aufgewogen, durch die Regsamkeit und Kraft ihrer Phantasie, welche ihre Sprache mit Bildern füllt, und ihnen eine poetische Anlage giebt. Auch diese Eigenschaft ist aber bei den Slaven nicht kräftig und bedeutend.

Schlussbetrachtung.

Wäre es meine Aufgabe gewesen, nur die höchsten, nachahmungswürdigen künstlerischen Leistungen vorzuführen, so hätte ich die Kunst des späteren byzantinischen Reichs und die der Armenier und Russen übergehen dürfen. Für den aber, welcher das Wesen der Kunst und ihren Zusammenhang mit der geistigen Natur des Menschen kennen lernen will, sind diese Erscheinungen höchst lehrreich. Es knüpfen sich vielfache Betrachtungen daran, von denen ich nur einige herausheben will.

Wir sehen zunächst, wie wenig auf geistigem Boden die blosse Ueberlieferung gilt. Wie wenig erkennt man in den mumienartigen Heiligenbildern der russischen Kirche ihre Abstammung von den lebenskräftigen Gestalten des Phidias. Es ist ein trauriges, aber belehrendes Schauspiel, wie diese edle, männliche Gestalt schwindet, wie sie erst weichlich wird, dann im byzantinischen Reiche altert und verschrumpft, endlich in Russland nur in einem kindischen Greisenthume fortvegetirt. Auch die Kunst theilt das allgemeine Loos der Vergänglichkeit. Zugleich aber sehen wir, wie sie in dieser Erniedrigung noch wirksam ist, wie sie auf dem ungünstigsten Boden Wurzel fasst, den mindest begabten Völkern die Stelle der Kunst vertritt. Die Vergleichung der russischen Kunst mit der armenischen zeigt nicht bloss, dass diese abgeschwächte, byzantinische Form zur Mittheilung an die verschiedensten Völker geeignet ist, sondern auch wie sie von jedem Volke auf eigenthümliche Weise aufgefasst wird. Ist diese Auffassung eine minder fruchtbare, so dürfen wir die Ursache nicht etwa

in der Leblosigkeit des byzantinischen Typus suchen; denn auch die germanischen Völker, zu denen wir später kommen, knüpfen ihre Anfänge an die verwandte spätrömische und selbst an byzantinische Tradition und gelangen dadurch dennoch zu höchst freier und steigender Entwickelung. Es kommt daher alles auf den Geist der empfangenden Nation an, ob er im Stande ist, mit Selbstthätigkeit entgegenzuwirken, ob er sich berufen fühlt, die demüthigende, erschlaffende Stellung des Nachahmenden mit der eigenen Production zu vertauschen. Selbst an den Völkern, die wir bisher betrachtet haben, bemerken wir verschiedene Grade der Kraft. In den darstellenden Künsten zwar sind beide, Armenier und Russen, fast gleich und gehen nicht weit von den byzantinischen Vorbildern ab. Die Plastik fehlt bei beiden fast gänzlich, die Malerei der Armenier ist, wenn auch nicht so trübe und mumienartig, doch nicht lebendiger und kräftiger, wie die der Russen. Aber in der Architektur zeigt sich die grösste Verschiedenheit zwischen den reinen, klaren, verständigen Formen der kleineren Nation und den wüsten, verwirrenden, buntfarbigen Bauten der grösseren. Auch dies erklärt sich nicht aus äusserlichen künstlerischen Influenzen, vielmehr waren diese ungefähr dieselben; bei beiden kam zu der byzantinischen Tradition ein orientalisches Element, sogar zu den Mongolen standen beide in ziemlich gleichen Verhältnissen. Aber auch dies hat bei beiden ganz abweichende Wirkungen; die Armenier entnehmen daraus die zierliche, reiche Ornamentation, die Russen nur das Bunte, Prunkende, Wilde. Der Ursprung des Unterschiedes ist also nicht in bloss künstlerischen Beziehungen zu suchen.

Will man uns dann auf die verschiedene künstlerische Anlage oder auf die Nationalität verweisen, so ist diese Antwort freilich leicht ausgesprochen, aber unbefriedigend; sie giebt statt der Erklärung nur ein unerklärtes Wort. Wir verlangen die innern, physischen oder moralischen Gründe zu wissen, wir wollen auf den Boden der allgemeinen menschlichen Natur zurückgeführt werden.

Die äusseren Umgebungen beider Völker, die Anschauungen, welche sie gewährten, die Materialien, welche sie lieferten, sind zwar höchst verschieden. Jene in wechselnden, kühngebildeten, fruchtbaren Thälern wohnend, von einem Hauche frischer Gebirgsluft umweht, diese auf öden Steppen, in der ermüdenden Einförmigkeit eines nordischen Flachlandes, zwischen Wäldern und Morästen. Einiger Einfluss ist diesen Umgebungen zuzuschreiben; allein entscheidend sind sie nicht, wohnten doch die Byzantiner selbst auf dem Boden der Hellenen. Bei diesen können wir nun zwar die Verschiedenheit der Jahrhunderte aus dem Wechsel der religiösen Ansichten herleiten; allein auch die Religion allein giebt nicht eine durchgreifende Erklärung der künstlerischen Formen. Im Abendlande

rief das Christenthum ganz andere Erscheinungen hervor, wie im Orient. Die blosse Ueberlieferung, das blosse Bejahen der Frage im Glaubensbekenntnisse bestimmt noch nicht die Religiosität. Es kommt auf die moralische Auffassung an; auch diese aber war, ungeachtet der dogmatischen Häresie der Armenier, bei allen drei Völkern ziemlich dieselbe. Wir greifen schon tiefer, wenn wir auf den Stammcharakter des Volkes eingehen; bei den Armeniern fühlen wir einen Anklang des ernstern und ritterlichen Geistes der persischen Stämme, bei den Slaven herrscht eine gröbere Sinnlichkeit. Aber auch dies bildet keinen letzten Grund; die Nationen können sich erheben oder erniedrigen, im Leben der Völker giebt es keinen unveräusserlichen Adel, ihr Werth, ihre Gestaltung tis veränderlich.

Wir werden immer mehr auf das moralische Gebiet gedrängt, im sittlichen Leben der Völker müssen wir suchen, was einer bessern, freieren Entwickelung entgegenstand. Ist die Kunst ein allgemeines Bedürfniss und Erforderniss der menschlichen Natur, ist sie in der allgemeinen, idealen Anlage derselben gegeben, so fragt sich, durch welche Fehler durch welche Versündigungen sie hier zurückgehalten und entstellt wurde. Ueber Völker sitzen wir freilich nicht zu Gerichte, wie über Einzelne; ihre Natur ist eine dämonische oder physische, ihre Verschuldungen sind nicht völlig freie. Aber in die Erkenntniss der Dinge dringen wir nur ein, wenn wir sie rücksichtslos betrachten.

Bei den Byzantinern war die Verkettung grossentheils eine unvermeidliche; wir sahen wie bei ihnen die Tradition antiker Civilisation mit der Aufgabe des Christenthums im Widerspruche stand, wie sie in diesem Widerspruche sich verwickelten. Erst da begann eine Verschuldung, als sie, den freien Geist des Christenthums nicht verstehend, sich mehr und mehr orientalischer Sclaverei zuwendeten. Die Armenier und Russen hatten jenen Zwiespalt nicht zu überwinden; sie waren roh und unbefangen, als sie das Christenthum und seine Kunst aufnahmen. Bei ihnen sind wir daher unbedingt auf das Moralische angewiesen.

Ohne Zweifel erscheint die Nationalität der Armenier in einem günstigeren Lichte. Die Aufnahme des Christenthums war bei ihnen eine freiere, sie folgten nicht dem Befehle eines Fürsten, sie wurden von der Begeisterung ihrer bekehrten Landsleute fortgerissen, sie erkämpften sich den neuen Glauben. Auch in der Bewahrung der Heilslehre zeigen sie sich kräftig und selbstständig, sie prüfen und verwerfen, sie lassen sich nicht durch die Autorität byzantinischer Concilien bestimmen. Sie sind überhaupt der Begeisterung fähig, ihr kräftiger Widerstand gegen die Uebermacht der Araber und Türken verdient Anerkennung. Aber freilich hat dieser Nationalsinn und Glaubensmuth seine Grenzen, er vermag nicht

die selbstische Vereinzelung ganz aufzuheben, innern Hader zu dämpfen. Das tragische Schicksal der endlichen Niederlage und Zerstreuung des Volks kann uns Mitleid einflössen, aber es war kein unverschuldetes. Wären sie in dem Grade begeistert und dadurch einig gewesen, wie die Griechen den Perserkönigen gegenüber, so hätten sie sich wie diese erhalten.

Winkelmann spricht in seinem grossen Werke wiederholt aus, dass die Freiheit es sei, welche die Kunst der Griechen so hoch gehoben; er meint, dass dies aus ihrer ganzen Geschichte erhelle[1]. Man hat ihm mit Recht entgegengesetzt, dass die Freiheit denn doch nicht entscheide; das römische Volk, die alten Germanen, das heutige Nordamerika sind sprechende Beweise, und die Schöpfungen des Mittelalters, die Kunstwerke des sechszehnten Jahrhunderts sind meistens nicht in Republiken entstanden. Allein ganz im Unrecht ist er auch nicht; die Regierungsform mag freilich nicht entscheiden, aber eine gewisse Freiheit ist nothwendige Bedingung und Lebenskraft der Kunst, die, welche dem Menschen das Gefühl seiner Würde, seiner Kraft, seines göttlichen Ursprungs gestattet, welche ihm die Kühnheit und Wahrheit giebt, seine Gedanken aus eignem Busen hervorzuleiten, welche ihn über das sinnliche Dasein emporhebt und ihn begeistert, es für geistige Güter zu opfern. Eine solche Freiheit pflanzt, wie Winkelmann schön sagt, gleichsam in der Geburt selbst den Samen edler und erhabener Gesinnungen; sie ist die Erzieherin grosser Menschen, die Quelle grosser Thaten, sie erweitert unsern Blick und erhebt unsere Seele, wie der Anblick der unermesslichen Fläche des Meeres und das Schlagen der stolzen Wellen an den Klippen des Strandes. Ohne eine solche Freiheit kann keine wahrhafte Kunst entstehen, nach dem Grade, welchen sie erreicht, wird auch diese fast immer steigen. Mit der knechtischen Unterwerfung unter fremde oder einheimische Despoten ist auch die Kunst unvereinbar. Schon im Beginn der Gegenwehr regt sie sich oft, nach vollbrachtem Kampfe feiert sie ihre schönsten Triumphe.

Bei den Russen stand der knechtische Sinn, mit welchem sie sich ihren Fürsten und Grossen, so wie der Kirche unterwarfen, jeder freieren und höheren Kunstleistung entgegen[2]. Wie tief dieser Knechtsinn einge-

---

[1]) Winkelmanns Werke Th. VI. S. 4. Er macht allerdings (IV. S. 18) einen Gegensatz zwischen den Griechen und „beherrschten" Völkern und denkt daher wirklich zunächst an republikanische Freiheit, indessen schwebt ihm doch nur die Gestalt des griechischen Volkes in ihrer Individualität vor.

[2]) Man könnte hiegegen die Polen anführen, welche, obgleich in freierer Verfassung, ebenso wenig künstlerische Anlage gezeigt haben; man könnte daraus schliessen, dass dennoch nur ein Naturelement, der Stammcharakter des slavischen Volkes, der Entwickelung des Kunstsinnes entgegengestanden habe. Allein jene Freiheit der Polen

wurzelt war, zeigt sich am Stärksten darin, dass selbst der Sieg über die Mongolen keine geistige Erhebung des Volkes hervorbrachte. Man hat es bemerkt, dass auch nicht eine einzige Ketzerei in Russland aufgekommen sei, auch in der Kirche also keine Spur freier Bewegung sich gezeigt habe. Hier blieb denn auch die Nachahmung todt und wurde nur durch unverstandene Entlehnung und kindisch buntes Spiel entstellt. Bei den Armeniern war freilich ein regeres Freiheitsgefühl, aber ein sehr schwaches, in kirchlicher Beziehung war es nur abwehrend, nur zur Bewahrung der ersten Ueberlieferung, nicht zu freier Erzeugung stark genug; in politischer Beziehung empörte es sich nur gegen die Fremdherrschaft, nicht gegen innern Druck. Daher blieb denn auch ihre Kunstleistung nur eine beschränkte.

Man kann die individuelle Befähigung zur Kunst auch unter einem andern Gesichtspunkte betrachten, in Beziehung auf das Verhältniss des Geistes zur Natur. In diesem liegt die Ursache, wenn bei regem Freiheitsgefühle und vollem Freiheitsgenusse sich dennoch keine Kunst entwickelt[1]. Allein auch hier steht die fehlerhafte Ansicht mit einem Mangel an wahrer moralischer Freiheit in Wechselwirkung; sie entspringt aus ihm, oder bringt ihn hervor. Im gesunden und wünschenswerthen Zustande der Dinge sieht der freie Mensch mit Liebe auf seine Mitgeschöpfe, achtet in ihnen, wie in sich selbst, die göttliche Schöpfung. In der Noth der Sclaverei oder im Hochmuthe geistiger Ueberhebung sind sie ihm nur Gegenstände des Genusses. Bei diesen Völkern, die wir hier betrachtet haben, bedingte schon die Auffassung der religiösen Offenbarung zugleich eine knechtische Unterwerfung und eine Unempfänglichkeit gegen die Natur. Wenn die Lehre der Religion als eine fremde, dunkele, unverständliche, höhere betrachtet, wenn sie nicht aus freien moralischen Antrieben anerkannt, nicht als die Wurzel und Regel freier moralischer Ausbildung angesehen wird, trennt sie den Geist von der Natur, beraubt diese ihrer geistigen Bedeutung. Nur dann wenn das Christenthum als die Krone und Spitze des Schöpfungswerkes, desselben, welches auch die Natur erschuf, angesehen wird, dann giebt es wahre Freiheit, aber auch freilich die höchste[2].

war nur ein Schein, nur der Trotz des Adels, verbunden mit knechtischer Unterwürfigkeit der geringeren Stände, so dass auch hier dasselbe gilt.

[1]) Beiläufig gesagt, liegt hierin auch die Ursache, weshalb der moderne Republikanismus immer künstlerisch unfruchtbar ist.

[2]) Die Denkmäler von Serbien werden besser in einem späteren Bande betrachtet, da sie nicht direct von byzantinischer Kunst ausgehen, sondern durch spätere, abendländische Einflüsse bedingt sind.

Drittes Buch.

Die muhammedanische Kunst.

Erstes Kapitel.

Charakter und Kunstrichtung der Araber.

Die Araber gehören einem Völkerstamme an, den wir schon kennen gelernt haben, dem aramäischen, vorderasiatischen, dessen Eigenthümlichkeiten sich bei Juden und Phöniciern am schärfsten aussprachen, zu dem die Perser den Uebergang bildeten. Es sind dies die Völker, bei denen sinnliches und geistiges Leben sich wie durch eine scharfe Kluft trennen, wo dann die Phantasie, statt die Sinnlichkeit zu gestalten und zu veredeln, sich des geistigen Lebens bemächtigt. Sie ist daher hier die vorherrschende Kraft, sie verbirgt und verliert sich nicht in der Natur, weder wie bei den Indern im schwelgerischen Vollgenusse, noch wie bei den Griechen als das schöne Maass ruhiger Gestaltung, sondern mit der Schnell kraft des Geistes beflügelt, schwingt sie sich über die sinnliche Form hinaus, und betrachtet die Erscheinung bald als das Nichtige und Bedeutungslose, bald als erhabenes Wunder oder als traumartiges Mährchen. Für die bildenden Künste sind diese Völker weniger geschaffen, das ruhige Bild ist dieser Wunder nicht fähig, und erscheint der heissglühenden Phantasie matt und kalt. Auch für eine polytheistische Religion sind sie nicht geeignet, ihre Anschauungen fliegen über die vollen Naturkräfte, die sich zu einem Olymp von Götterbildern gestalten könnten, hinaus zu dem höchsten Himmel des Einen. Nur ein persischer Dualismus von Gut und Böse, ein phönicischer Baalscultus der alles zermalmenden Kraft kann entstehen, wenn eine solche geistige Richtung ihre höhere Bestimmung, unsinnliche Verehrung des Einen Gottes, nicht erreicht.

In der alten Welt gestaltete sich auch diese Richtung, wie alle andern, zu einer nationalen, und die reine Lehre des Einen Gottes, indem sie das Eigenthum der Juden wurde, stiess die anderen Völker als Götzen-

diener von sich ab. Von den Arabern erzählt diese alte Geschichte noch nichts, ihre Zeit war noch nicht gekommen. Wie die germanischen Völker so lange in weltgeschichtlicher Beziehung schlummerten, bis das Christenthum sie vereinte und gestaltete, so war es auch das Schicksal der Araber, unbemerkt und bedeutungslos in wilder Freiheit zu leben, bis zwar nicht das Christenthum, wohl aber eine Lehre, welche, theilweise aus demselben hervorgehend, einen Abglanz oder Abfall seiner Wahrheiten enthielt, sie begeisterte und ins Leben rief.

Wenn wir bei den Alten die Schilderungen der Araber vor Muhammed aufsuchen, so finden wir ihren Charakter schon so, wie er sich später bewährte, gezeichnet[1]). Vereinzelt, freiheitsliebend bis zum Extrem, zu der ruhigen Beschäftigung des Ackerbaues wenig geneigt, herumschweifend auf den leichten Rossen, den Kindern des Windes, wie ihre Sage sie nennt; räuberisch, aber dabei edel, mässig, unermüdlich im Kampfe, gastfrei und grossmüthig, durchaus ritterlich gesinnt. In der nächtlichen Einsamkeit der Wüste, auf ihren abenteuernden Zügen ist ihnen die Rede, die Erzählung die liebste Erholung. Der Reiz des Mährchens, die Anregung der Phantasie durch das Wunderbare ist Bedürfniss und Lieblingsbeschäftigung; die Beredtsamkeit, die Dichtergabe verleihet gleichen Ruhm wie die Tapferkeit. In dem alten Nationalheiligthume der Kaaba wurden die berühmtesten Lieder angeheftet. Der Charakter dieser frühesten Dichtungen, von denen uns einige erhalten sind, ist durchaus persönlich und ritterlich. Der Sänger giebt uns seine Thaten, seine Gefühle in Hass und Liebe. Er beginnt mit dem Preise seines Rosses, wendet sich rasch zu der Schönheit der Geliebten, zum Preise des Grossmüthigen und Gastfreien, oder zum Tadel und Schimpf seines Feindes.

Wir können in diesen Zügen, bei leicht bemerkbaren Verschiedenheiten, eine grosse Aehnlichkeit mit unsern deutschen Voraltern nicht verkennen. Bei beiden Nationen war die freie Stellung des Einzelnen überwiegend gegen seine Unterordnung unter das Ganze, das Volk vereinigte sich schwer zu einem Staate. Ein orientalischer Tacitus hätte die Araber leicht in einem historischen Roman den Mitbürgern seines despotischen Staates als Muster aufstellen können. Der Contrast würde selbst grösser gewesen sein, da bei den übrigen Orientalen der Zusammenhang des Staates fester, die Freiheit des Einzelnen mehr aufgehoben war, als selbst im römischen Kaiserreiche, und auf der andern Seite die Absonderung des Einzelnen bei den herumschweifenden Arabern grösser war, als bei den ackerbauenden Germanen. Dabei fehlte auch die nöthige Verwandtschaft mit den orientalischen Staaten nicht, welche sie zu solchem Vorbilde

---

[1]) Ammian. Marc. lib. 14.

geeignet machte. Denn wie die deutsche Markgemeinde mit der bürgerlichen Stadteinheit von Griechenland und Italien, war bei den Arabern die Gewalt des Familienoberhauptes mit der Despotie des Herrschers jener Staaten verwandt. — Bei solchen Völkern hat die bloss angeborene und überlieferte Religion nicht die bindende Kraft, wie bei andern. Wo die Freiheit des Einzelnen so vorherrschend ist, da kann nur eine Religion, welche aus freier Wahl und Meinung angenommen ist, tief fesseln und verbinden. Dieser Begriff einer freiwillig erwählten Religion, der den Völkern des Alterthums fremd ist, scheint daher auch schon frühe bei den Arabern geherrscht zu haben. Wir finden bei Muhammeds Auftreten Christenthum, Judenthum, die Lehre der Magier und Chaldäer neben unzähligen Arten eines rohen Fetischdienstes unter ihnen verbreitet. Gerade diese Mischung zeigt aber, dass keine dieser Religionsformen dem eigenthümlichen Geiste der Araber völlig zusagte. Der Geist des Prophetenthums war einem Volke von so gesteigertem Selbstgefühle natürlich; als er sich in Muhammed entzündete, als seine flammende Phantasie sich zu dem Gedanken des Einen, allbestimmenden Allah aufschwang, ein Lehrgebäude schuf, in welchem der einseitige, scharfe und rohe Verstand und das kühne, ungemessen strebende Gefühl des ritterlichen Arabers gleichmässig befriedigt waren, kostete es nur wenige Kämpfe, um alle jene früheren Glaubensformen zu verdrängen.

Der grosse Gedanke einer geglaubten und durch Offenbarung gegebenen Religion war ihm ohne Zweifel nur durch das Christenthum geworden. Förderlich war es ihm dabei, dass er nur das Christenthum des Orients kennen lernte, nicht das des Abendlandes. Dieses, in welchem die Richtung auf das christliche Leben, auf Busse, Gnade und Wiedergeburt stets vorherrschte, wäre dem flüchtigen, sinnlich phantastischen Geiste der Araber nicht zugänglich gewesen. Jenes mit seiner ausschliesslichen Ausbildung des Dogmatischen, fast ganz absehend von der Durchbildung und Umgestaltung des natürlichen Menschen, lag ihnen viel näher. Muhammed ging in dieser Richtung noch weiter; Allah in seiner Einsamkeit und Höhe kann in dem Menschen sein Ebenbild nicht haben. Islam heisst Ergebung in Gottes Willen, dies ist die einzige Tugend; da alles vorher bestimmt ist, so hat die freie moralische Selbstthätigkeit geringe Bedeutung. Der Gehorsam nimmt die Stelle der Freiheit ein, statt einer innerlichen, selbsterzeugten Moral giebt es nur Ceremonien oder Vorschriften zu guten Werken und für die Erhaltung einer löblichen Ordnung. Das Gebet mit den ausführlich vorgeschriebenen Waschungen, die Unterstützung der Armen durch Almosen, die Beobachtung der angeordneten Fasten und endlich die fromme Pilgerschaft zu den heiligen Orten, sind die vorzüglichsten Pflichten des Moslem. Während aber die eigentliche

höhere Freiheit dadurch völlig verschwindet, die ganze Last orientalischer Sclaverei von obenher eingeführt wird, bleibt andrerseits die persönliche, sinnliche Freiheit um so schrankenloser. Die Mitte des Lebens ist ungeregelt, die unbegrenzte Willkür stösst unmittelbar an die unbedingte Unterwerfung; neben der geistigsten Lehre ist der sinnlichste Genuss, neben der Einheit Gottes die bunte Mannigfaltigkeit des Lebens, neben der starren Nothwendigkeit das wildeste Spiel des Zufalls zugelassen. Die Phantasie geht leicht von einem Extreme zum andern über.

Untersuchen wir, welche Stellung die Kunst und namentlich die bildende bei dieser den Arabern angeborenen und durch den Islam ausgebildeten Sinnesweise erhalten konnte, so finden wir, dass das Bild ihnen nicht bloss gleichgültig, sondern verhasst sein musste. Denn in dem Werke der bildenden Kunst zeigt sich die Regel der mittleren Region des Lebens, die Phantasie zur Gestalt verkörpert, und daher ihrer Willkür beraubt, die Nothwendigkeit vermittelt und verständig, von ihrer einsamen Höhe herabgestiegen; sie setzt ein Streben nach Vereinigung der Extreme voraus, welche der arabische Geist schroff gesondert erhielt. Daher kann es nicht überraschen, dass wir bei den Anhängern des Koran den Bilderhass der Juden noch gesteigert finden; nicht bloss in Beziehung auf die Religion, nicht bloss das Götzenbild ist strenge verpönt, sondern Mensch und Thier dürfen überhaupt nicht gebildet werden, diese Gestalten würden am Tage des Gerichts, so soll sich der Prophet ausgesprochen haben, ihre Seele von dem Bildner fordern. Und diese Drohung ist dem ganzen Systeme consequent; der Bildner kann seinen Gestalten die freie Willkür, welche das einzige Dasein des Geschöpfes ist, nicht verleihen[1].

---

[1]) Lane, An account of the manners and customs of modern Egyt. I. S. 114. Im Koran selbst ist ein ausdrückliches, religiöses Verbot bildlicher Darstellungen nicht enthalten. Nur in der fünften Sure werden sie, und auch da nur beiläufig erwähnt. „O ihr Gläubigen, fürwahr Wein, Spiel, Bildsäulen" (so übersetzt v. Schack, Ullmann dagegen: Bilder) „und Looswerfen sind verabscheuungswürdig." Erst unter den traditionell überlieferten mündlichen Aeusserungen des Propheten finden sich solche Verbote, aber nun auch in den stärksten Worten. „Wehe dem, heisst es darin, der ein lebendes Wesen malt! Am Tage des Gerichts werden die, welche er dargestellt hat, aus dem Grabe aufsteigen und von ihm eine Seele fordern. Dann wird er, unfähig sein Werk zu beleben, in den ewigen Flammen brennen." „Gegen drei Menschenklassen, sagt der Prophet ein anderes Mal, sei er von Gott gesendet; gegen die Stolzen, die Götzendiener und die Maler. Hütet euch, fügt er hinzu, sei es den Herrn, sei es einen Menschen zu malen, sondern malt nur Bäume, Früchte, unbelebte Dinge." Bei der geringeren Zuverlässigkeit dieser erst spät niedergeschriebenen Reden des Propheten gaben aber Manche diesen Worten eine beschränkende Auslegung, gewöhnlich in der Art, dass sie sie nur auf Götzenbilder bezogen. Daher erklärt es sich, dass, wie Friedr. v. Schack in seinem geistreichen Werke: Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien, Berlin 1865 II. 164 ff. nachweist, auch bei orthodoxen muhammedanischen Fürsten zahlreiche Malereien menschlicher und thierischer Gestalten

Auch der Baukunst war solche Gesinnung nicht zuträglich, denn auch sie ist Regel in der Gestaltung; aber dennoch gewährt sie sowohl der starren Nothwendigkeit als der willkürlichen Phantasie mehr Raum; in ihr konnte sich daher der Geist des Islam wirklich aussprechen, und er that dies, wie wir sehen werden, in sehr charakteristischer Weise. Dies geschah jedoch nicht sogleich. Bei den früheren Eroberungen der Araber, unter den ersten Kalifen, vereinigten sie noch die Flüchtigkeit und Einfachheit der Wüstenbewohner mit der ganzen Strenge des Islam. Der Kalif Omar, dessen Feldherren schon das reiche Aegypten eroberten, sass unter freiem Himmel zu Gericht, schlief in seinem Zelte und nährte sich von der geringsten Kost. Der Koran war sein einziges Buch, die grosse Bibliothek zu Alexandrien schien ihm überflüssig; er soll geboten haben, sie zu verbrennen. Auch die Baukunst war ihm gleichgültig; um keine neuen Moscheen bauen zu müssen, liess er die Gläubigen die Kirchen mit

---

schon in früherer Zeit vorkommen, und dass Anekdoten malerischer Bravour von arabischen Schriftstellern erzählt werden. Wenn dann v. Schack daraus schliesst, „der Mangel der bildenden Kunst bei den Arabern sei also nicht durch ein positives Verbot, sondern aus der geistigen Richtung der Semiten zu erklären, vermöge welcher sie, statt wie die Griechen bei der Auffassung der Dinge nach Klarheit, innerer Gesetzlichkeit, Festigkeit der Form und der Umrisse zu streben, die ganze Aussenwelt in ihre Subjectivität hineinzögen, an Einzelheiten hafteten und wenig Sinn für Umrisse und Linien, für Zusammenhang und Uebersichtlichkeit der Erscheinungen hätten," so ist das mit der von mir im Texte (und schon in der ersten Auflage meines Werkes) ausgesprochenen Ansicht insofern übereinstimmend, als auch er den tiefsten Grund in der geistigen Richtung der Nation sucht. Dass aber dennoch, wenn auch nicht im Koran enthalten, jene traditionellen Aeusserungen des Propheten den orthodoxen Muhammedanern als ein Verbot galten, ergiebt sich schon aus dem Bilderhass und der Zerstörungslust, welche die Araber überall an Bildern beweisen, und geht auch aus der von v. Schack selbst (II. S. 167) mitgetheilten Anekdote hervor, dass man am Hofe der Fatimiden die reichen Tafelaufsätze mit Thierbildern von dem Tische der Gerichtsbeamten fortgelassen habe, um diesen Vertretern der Orthodoxie keinen Anstoss zu geben. Wenn dann muhammedanische Herrscher in Aegypten und Spanien dennoch Statuen (meist von Thieren, wie im Löwenhofe von Alhambra), oder Gemälde in ihren Palästen duldeten, wenn solche selbst in der Moschee von Cordova an einer Säule vorkamen (daselbst II. 191. 201. 233), so beweist das nur, dass die Prunksucht und Aufklärung dieser gebildeten Fürsten sich über das Verbot fortsetzte, oder es durch Auslegung beseitigte. Die Perser, welche als Schiiten die Sunna (die überlieferten mündlichen Aeusserungen des Propheten) nicht unbedingt anerkennen, waren und sind toleranter gegen die bildende Kunst, die dennoch, eben wegen jenes nationalen und durch die Erziehung gesteigerten Mangels an bildnerischer Anlage ebenso wenig zu erheblicher Entwickelung gekommen ist, wie in jenen vereinzelten Ueberschreitungen des Verbots. Bemerkenswerth ist, dass trotz der Unvollkommenheit dieser vereinzelten Bildwerke ein Dichter von einem Palaste in der Nähe von Sevilla rühmen konnte (a. a. O. II. 232):

Die Figuren auf den Bildern scheinen lebend sich zu regen,
Ob sie gleich in Stille ruhen und nicht Hand noch Fuss bewegen.

den Christen theilen. Diese Gleichgültigkeit erklärt es auch, dass schon sein Nachfolger, der Kalif Walid, ohne Anstand die Formen christlicher Baukunst annahm und sich von dem Kaiser zu Constantinopel Baukundige erbat.

Ueberhaupt konnte sich jene schroffe, unnatürliche Denkungsweise nur so lange erhalten, als sie im äussern Widerspruche eine Stütze fand. Als der ganze Orient mit seinen Schätzen und Genüssen dem Koran unterworfen war, als die Kalifen von den Grenzen Indiens bis nach Spanien geboten, musste sich auch die Lebensweise an ihrem Hofe ändern. Auch verbindet ja schon der Koran mit den schroffsten, einseitigsten Sätzen den buntesten Reichthum einer schwelgerischen Phantasie. Im grössten Gegensatze gegen die rauhe Strenge der ersten Zeiten entwickelte sich daher nun dies zweite Element; der Hof zu Bagdad wurde der Schauplatz verschwenderischer Pracht und üppig wechselnder Feste, die Schule scharfsinniger Gelehrsamkeit und phantastischer Dichtung. Die Mährchenwelt des alten Persiens lebte wieder auf, und fand in der Feenpracht der Herrscher, in der ritterlichen Abenteuerlichkeit der Helden, in den wunderbaren Berichten der Reisenden neue Stoffe und höhere Belebung. In dieser Zeit begann auch die Baukunst die Paläste der Kalifen und ihrer Günstlinge in neuer eigenthümlicher Weise zu schmücken und in den Moscheen sich grossartige Denkmäler zu stiften. Auch diese Kunst war nur ein späteres Zugeständniss, welches die Natur der Dinge dem unnatürlichen geistigen Systeme des Korans abnöthigte.

Ein wichtiger Umstand für die Gestaltung der arabischen Architektur war es, dass ihr das, was bei andern Völkern die nothwendige Grundlage, die Verbindung des äussern, geschichtlichen Daseins mit der Kunstentwickelung ausmacht, fast ganz fehlte. Die heiligen Gebäude sind es nothwendig, an welchen sich die Arcihtektur ausbildet, und ihnen verleihet gewöhnlich die Religion durch den Cultus eine bestimmte Form. So gab bei den Griechen die säulenumstellte Cella, bei den Christen das Verhältniss der Gemeinde zum Altar im geräumigen Schiffe die feste Form des Tempels. Die Moschee (Dschami bei grösseren, Mesdschid bei kleineren Verhältnissen) hat keine völlig bestimmte Form; zwar bedarf sie mehrerer wesentlicher Theile, aber die Stellung derselben ist gleichgültig. Zu diesen Erfordernissen gehört zuerst der Mihrab, die Halle des Gebetes. Der betende Moslem muss sich nach Mekka wenden; damit er nicht irre, ist eine besondere Halle errichtet, welche diese Richtung (Kiblah) bezeichnet. Die heiligste Stelle hat also nicht, wie der christliche Altar, in allen Ländern dieselbe Lage; in Afrika und Spanien ist sie nach Osten, in Indien nach Westen gerichtet. Wesentlich ist ferner ein Ort der Abwaschungen, welche dem Gebete vorhergehen müssen, dann der Minaret, der Thurm,

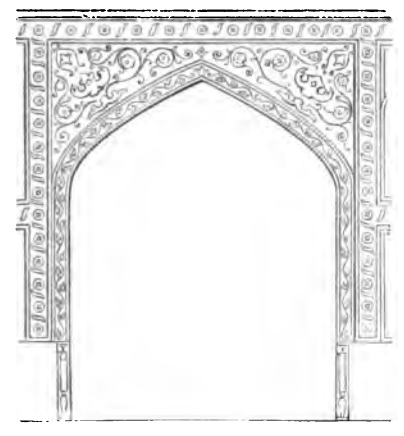
von welchem der Imam die Stunde des Gebetes abruft, endlich ein grosser Raum zum Ab- und Zugange der Gläubigen, zur Ablesung von Koranstellen und Gebeten. In diesem Raume befindet sich das Heiligthum, wo der Koran aufbewahrt wird, die Maksura, der Sitz des Kalifen, wo ein solcher nöthig schien, endlich der Mimbar, eine Art Kanzel, von welcher der Imam oder Priester zu den Gläubigen spricht.

Die Form zur Befriedigung aller dieser Bedürfnisse ist nicht feststehend. Das ganze Gebäude bildet gewöhnlich ein längliches Viereck, von Mauern eingeschlossen, innerlich von Säulengängen umgeben, dazwischen aber mit einem oben unbedeckten Hofe, der oft mit Bäumen bepflanzt ist. Die ältern Moscheen, namentlich die Kaaba von Mekka, bestehen nur aus einem solchen Hofe, in dessen Mitte für die Abwaschungen und die anderen gottesdienstlichen Bedürfnisse kleine Gebäude errichtet sind. Später fand man es, nach dem Beispiele der besiegten Nationen, zweckmässiger oder anständiger, an der einen Seite des Hofes ein hohes und bedecktes Gebäude zu errichten, in welchem die Halle des Gebetes und die Kanzel ihre Stelle fanden. Für die Bedeckung dieses Hauptgebäudes und für die Säulenhallen wurde bald die Kuppel eine beliebte, jedoch, da keine Rücksicht des Cultus sie bestimmte, höchst wechselnde Form. Ebenso wenig bildete sich für die Zahl, Stelle und Gestalt der Thürme ein fester Gebrauch. Jede Moschee hat wenigstens einen solchen Minaret, an den grösseren sind aber gewöhnlich mehrere, vier, sogar sechs. Aus diesem Mangel einer sicheren Grundgestalt ging denn auch eine schwankende Willkür in allen Details hervor.

Dennoch bildete sich ein gemeinsamer Charakter der orientalisch-muhammedanischen Architektur aus, den wir schon bei den oberflächlichen Ansichten ihrer Städte wahrnehmen können. Neben den flachen Dächern, deren Einförmigkeit von niedrigen Kuppeln, wie die einer Ebene von Maulwurfshügeln, mehr herausgehoben als unterbrochen wird, stehen die dünnen Minarets in grösserer oder geringerer Zahl, wie schlanke Stäbe, einsam von dem reinen östlichen Himmel sich ablösend. In diesem Bilde haben wir schon den Grundcharakter der orientalischen Architektur; einförmige Fortbewegung mit leisem Heben und Senken, dann plötzlicher Aufschwung ohne vermittelnde Uebergänge, und auch dieser Contrast durch häufige Wiederholung geschwächt, in den melancholischen Rhythmus ewiger Wiederkehr eingreifend.

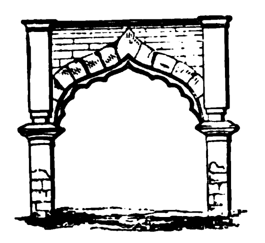
In den Strassen dieser Städte finden wir ähnliche Gegensätze. Das Aeussere der Gebäude ist fast immer schmucklos, und zeigt nur hohe Wände mit wenigen unregelmässig und zerstreut darauf angebrachten Fenstern. Im Innern dagegen ist Alles bunt und mannigfaltig verziert. Hier finden sich, besonders an dem offenen Hofe, welchen orientalische Eingezogenheit und

Fig. 81.



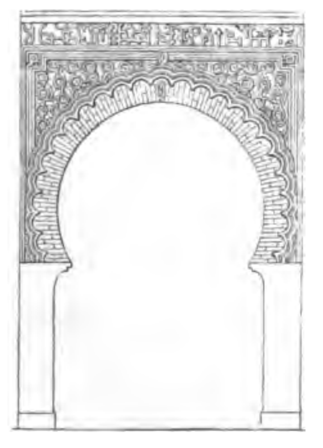
Persischer Kielbogen.

Fig. 82.



Indischer Kielbogen.

Fig. 83.



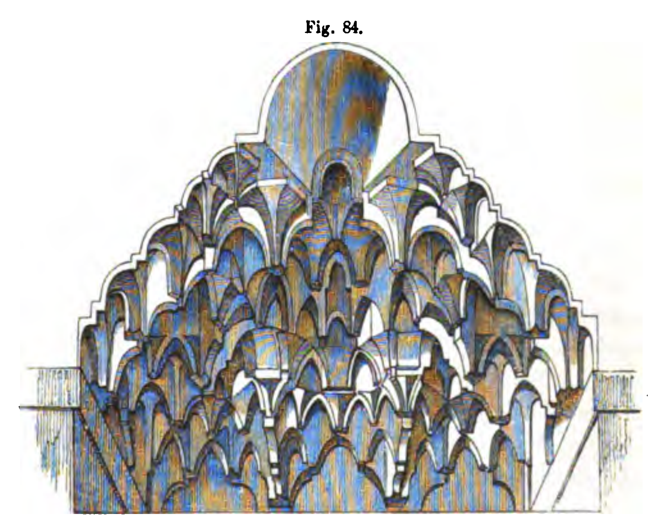
Hufeisenbogen.

südliche Sitte nöthig und wichtig machen, Säulen und Bögen vor. Beide sind höchst verschiedenartig; an bestimmte Säulenordnungen, an festgesetzte Verhältnisse der einzelnen Theile ist nicht zu denken, sie wechseln ohne Maass. Manchmal sind sie niedrig und schwer, häufig aber, besonders in der spätern Zeit höchst schlank und dünn, so dass der Ausdruck des Stützenden, Starken absichtlich vermieden ist, und sie vielmehr den Anschein des Leichten und Gebrechlichen haben. Die Bögen haben theils die einfache Form des Kreisbogens, häufig aber eine künstlichere, aus einzelnen Kreisabschnitten zusammengesetzte. In den verschiedenen Gegenden arabischer Herrschaft bildeten sich drei abweichende Formen aus. In Aegypten und in den maurischen Bauten von Sicilien wurde sehr frühe der eigentliche Spitzbogen, ähnlich, wenn auch nicht völlig so, wie man ihn im Abendlande nachher gebrauchte, angewendet. In Persien und in Indien ist der s. g. Kielbogen, welcher von dem germanischen Spitzbogen etwas mehr abweicht, vorherrschend. In Spanien und in den benachbarten afrikanischen Gegenden ist die beliebteste Form der Hufeisenbogen d. i. ein fast völliger Kreis, an welchem nur der untere Bogen abgeschnitten ist, und der daher, über den Säulenkapitälen verengt und vortretend, sich erweitert und erst oben wieder zusammenläuft. Der Bogen wird überwiegend als blosses Ornament behandelt, welches aus Stuck gebildet und zwischen die senkrechten Pfeiler einge-

schoben wurde. Auch hier also Formen, in welchen nicht das Nothwendige und Zweckmässige, sondern ein phantastisches Spiel vorherrscht. Ueber Säulen und Bögen erhebt sich dann die Mauer in grosser Masse, durch keine architektonischen Glieder getheilt, dafür aber mit mehr oder weniger vorragenden oder vertieften, in Stucco gearbeiteten oder gemalten Verzierungen verschwenderisch bedeckt. Diese Arabesken, wie man sie wegen ihrer Ausbildung durch die Araber genannt hat, bestehen niemals aus Nachahmungen von Naturgegenständen, sie erinnern nur zuweilen an Pflanzenformen, niemals an Thiergestalten, und meistens zeigen sie nur höchst künstliche und geschmackvolle Verschlingungen gerader oder gebogener Linien oder Bänder. Wir werden unten versuchen, sie näher zu charakterisiren.

Die innere Ueberdeckung der Räume ist entweder durch gerade Balken oder durch Wölbungen bewirkt, bei denen sich eine sehr eigenthümliche Form vorfindet. Sie bestehen nämlich aus lauter kleinen Höhlungen oder Kuppelstücken, welche über- und nebeneinander gefügt sind, mit ihren Ecken vortreten, und im obern Theile mit vielen Spitzen herabhängen.

Fig. 84.



Stalaktitengewölbe aus der Zisa bei Palermo.

Man kann den Eindruck solcher Wölbung nicht besser anschaulich machen, als durch den Vergleich mit einer Tropfsteinhöhle oder mit Honigzellen. Ganze Gewölbe sowohl wie die Zwickel, welche über eckigen Räumen die Wölbung mit den Mauern verbinden, sind in dieser Form ausgeführt, welche zu den eigenthümlichsten und verbreitetsten der arabischen Baukunst gehört. Im Aeusseren erscheinen dagegen die Kuppeln höchst einfach, selbst kahl, in den verschiedensten Formen, meist flach, ganz glatt oder nur mit

einigen Streifen kürbisartig verziert. Bei Prachtbauten erhalten sie dann eine vollere Form, halbkugelförmig oder oben mit einer Spitze versehen. Ungeachtet der Vorliebe für den Schein der Wölbung war jedoch die Kunst des Wölbens nicht sehr ausgebildet; wir werden finden, dass sehr oft diese Stalaktitenkuppeln nur aus wagerecht übereinander gelegten, durch künstliche Mittel verbundenen Holztheilen oder aus sehr festem, durch Eisen und Holz verbundenem Stucco bestehen. Ueberhaupt ist in den meisten Ländern die Technik der Muhammedaner auf einer ziemlich niedrigen Stufe.

Aus allem diesem kann man schon schliessen, dass die Architektur der Muhammedaner auch nicht eine feste, wohlgegliederte Geschichte hat. Da es an einer ursprünglichen und nothwendigen Grundform fehlte, so konnte auch keine stätige und folgerechte Entwickelung sich bilden. Ueberall schloss ihre Kunst sich an die Formen an, welche sich bei den von ihnen besiegten Völkern vorfanden. Indessen war der Geist des Islam zu abweichend und zu entschieden, um bei der Anwendung dieser Formen sie nicht charakteristisch zu verändern, und in diesen Veränderungen besteht die Geschichte der muhammedanischen Kunst. Allein in dieser Beschränkung ist sie verwickelt, und noch nicht völlig aufgeklärt. Zum Theil rührt diese Dunkelheit aus ihrer Formlosigkeit her, weil diese ein launenhaftes und willkürliches Spiel begünstigte. Ueberdiess aber ist der Mangel historischer Aufzeichnungen bei der rastlosen Unruhe der arabischen Reiche und bei der orientalischen Sorglosigkeit noch viel grösser, als im Abendlande, und die Beschreibung der Gebäude durch ihre Schriftsteller, wo sie sich finden, sind durch phantastische Uebertreibungen fast unbrauchbar. Europäischer Scharfsinn würde zwar durch ein anhaltendes Studium der Monumente diesen Mangel ergänzen und festere Resultate erlangen. Allein da den christlichen Reisenden der Zutritt in das Innere der heiligen Gebäude des Islam durch gesetzliche Vorschrift bis auf die neueste Zeit streng untersagt war und in den meisten Ländern noch jetzt höchst erschwert ist, so besitzen wir auch auf diesem Wege nur unvollkommene Nachrichten und noch weniger ausreichende Zeichnungen[1]. Es ist zu erwarten, dass künftige Anstrengungen unserer Reisenden eine reiche Ausbeute liefern werden, indessen bedarf es bei der gewaltigen Ausdehnung der Länder, welche der Islam sich unterworfen hatte und noch beherrscht, und bei der Schwierigkeit ihrer Durchforschung noch einer langen Zeit, ehe uns diess einen genauen, erschöpfenden Ueberblick gewähren wird. Nur für einzelne Länder, na-

---

[1]) Das Toleranzedict, welches im osmanischen Reiche den Nichtmuhammedanern auch ohne höhere Erlaubniss den Eintritt in die Moscheen gestattet, ist von neuestem Datum.

mentlich für Spanien, können wir uns als vollständig unterrichtet ansehen, und die vorauszusetzende Aehnlichkeit des Entwickelungsganges kann uns auch für das Verständniss der muhammedanischen Kunst im Ganzen Anleitung geben. Gewiss aber war dieser Entwickelungsgang nicht völlig derselb. ; überall hatten die Gewohnheiten und Formen der früheren Landesbewohner Einfluss auf den leicht beweglichen Geist der Araber, und sie bildeten sich daher in verschiedenen Ländern verschieden aus. In den Künsten der Rede waren natürlich diese Abweichungen geringer, weil die gemeinsame Sprache und das Vorbild des Koran überall zum Grunde lagen, und weil Vers und Prosa in diesen reiselustigen, beweglichen Stämmen sich leicht vom innersten Orient bis zu den westlichen Küsten des Mittelmeeres verpflanzten. In der Architektur konnte so schnelle Mittheilung nicht statt finden, jede Provinz der grossen Reiche, jedes Gebiet des Stifters einer neuen Dynastie war isolirt und sich selbst überlassen, die Laune des Augenblicks und die Verschiedenheit des Klimas und des Materials hatten viel grössere Einwirkung. In der That finden wir in den verschiedenen Ländern, wo die Verehrer des Islam ansässig wurden, abweichende Formen, und müssen daher auch ihre Kunst zunächst in diesen einzelnen Gegenden aufsuchen. Im Ganzen und mit dem Vorbehalt nothwendiger Abweichungen können wir dabei dem Gange der muhammedanischen Eroberungen folgen, und so schon in dem geographischen Ueberblicke den Anfang chronologischer Ordnung machen.

Zweites Kapitel.

Erstes Auftreten der Araber.

Syrien, Palästina, Aegypten.

Das erste grosse Reich, über welches sich der Feuerstrom der muhammedanischen Begeisterung ergoss, war Persien; hier lernten die Araber zuerst die Reize eines üppigen Lebens kennen und der Eindruck, den sie von einem Volke zwar anderen Stammes, aber nicht unähnlicher Gesinnung erhielten, war entscheidend für die Richtung ihrer ferneren Ausbildung. Wir sahen oben, wie sich unter den sassanidischen Fürsten hier ein kecker ritterlicher Geist entwickelt hatte, ein Geist der Abenteuer und Wunder, des Kampfes und der Zärtlichkeit, weit abweichend von der trocken verständigen, engherzigen Richtung der byzantinischen Welt. Es war sehr wichtig, dass die Araber die erste Schule der Civilisation auf diesem Boden

machten. Die Schlacht von Kadesia (636) entschied über das Schicksal des letzten Sassanidenfürsten und schnell verbreiteten sich die leicht beweglichen Schaaren über das weite Reich. Noch waren sie in der ersten Strenge einer begeisterten Religiosität und einfacher beduinischer Lebensweise. Sie hatten keine Kenntnisse oder Gewohnheiten, welche sie den Unterworfenen aufdringen konnten, es fehlten ihnen selbst die Elemente civilisirten sesshaften Lebens. Schon der rauhe Omar musste sich sogleich persischer Cultur unterwerfen, er bediente sich ihrer Gelehrten zur Berechnung des Jahres, er liess Münzen in Nachahmung der persischen schlagen. Wo die Kenntnisse der Perser nicht ausreichten, nahm man seine Zuflucht zu griechischen Christen; selbst die öffentlichen Rechnungen wurden lange von Christen griechisch geführt, erst der Kalif Walid († 715) befahl die arabische Sprache dafür anzunehmen.

Die eigene Richtung der Araber, der Anstoss, welchen ihnen der Koran gegeben, hatten etwas Verwandtes mit jenem dualistisch-phantastischen Systeme der Perser. Auch nachdem sie Syrien und Aegypten erobert hatten, musste der Eindruck, den sie bei ihrer ersten Berührung mit der alten Civilisation des Orients, mit einem grossen Reiche, das sich allein mit der neuen ausgedehnten Herrschaft der Kalifen vergleichen liess, nachwirken. Unter den kurzen Regierungen der ersten Nachfolger Omars fanden Luxus und Kenntnisse immer mehr Eingang, bis endlich unter den Abassiden (im achten und neunten Jahrhundert unserer Zeitrechnung) die Verschmelzung arabischer und altorientalischer Sitte vollendet war. Ihre neugegründete, mit orientalischer Schnelligkeit rasch aufblühende Residenz Bagdad wurde der Sitz des Wohllebens und bald durch die Gunst des berühmten Harun al Raschid († 809) und seines Sohnes Mamun auch die Schule der Gelehrsamkeit. Hier freilich genügte ihnen das Vorbild ihrer orientalischen Lehrer nicht, sie kehrten zu der Quelle zurück, aus welcher auch diese geschöpft hatten; griechische Werke wurden ins Syrische und aus dieser Mundart ins Arabische übersetzt. So kamen ihnen philosophische, mathematische, naturwissenschaftliche, geographische Kenntnisse zu. Die Lehren des grossen Stagiriten wurden freilich nicht mehr in dem freien, geistigen Sinne ihres Urhebers begriffen, aber es knüpften sich daran theologische Streitigkeiten und scharfsinnige oder mystische Doctrinen, welche später auch auf die Entwickelung der scholastischen Philosophie des Mittelalters bedeutenden Einfluss hatten. Für die Geschichte hatten die Araber wenig Sinn, sie wurde unter ihren Händen meistens zur dürren Chronik oder zum ausschweifenden Mährchen; dagegen zeichneten sie sich jetzt und später in den mathematischen Wissenschaften aus. Dieses farblose Reich der Abstraction mit seinen unfehlbaren Sätzen und seinen scharfsinnigen Beweisen sagte dem Geiste des Islam besonders

zu und die Beschäftigung damit war, wie wir sehen werden, auch auf unsern Gegenstand, die bildende Kunst, nicht ohne Einfluss. Die Poesie endlich blieb stets ein Lieblingsgegenstand der Araber. Sie nahm eine grössere Bilderfülle und künstlichere Formen an, ohne den kriegerischen Sinn, die Neigung zum Abspringenden und Ueberraschenden, und den Prophetenton, welchen die altarabischen Dichtungen hatten, aufzugeben[1]. Gewiss fanden gleich Anfangs die reizenden Mährchen der Perser Eingang bei ihren Besiegern; der Koran selbst bot viele Anknüpfungspunkte dafür. Im Laufe der Zeit wurde dies Element immer mächtiger. Dies besonders als Muhammed Jemin-ed-daula († 1028) aus einem neuemporgekommenen Geschlechte Eroberungszüge nach Indien hinein machte und nun, bereichert durch die Beraubung uralt civilisirter Gegenden, sein glänzendes Hoflager in Ghasna, an der Grenze von Indien und Persien, aufschlug. Hier, auf einem Boden, wo sich auch griechische Wissenschaft längere Zeit erhalten hatte, fanden Wissenschaft und Dichtkunst eine neue Pflege; Anssari, der König der Dichter, sang hier seine erotischen Lieder, und Ferdusi begann sein grosses Königsbuch (Schah nameh), in welchem die altpersischen Sagen mit ihren weisen Königen, mit dem riesenhaften Helden Rustam, mit ihren Feen und Zauberern, Grossthaten und Liebesabenteuern wieder auflebten.

Gaben die Araber schon in der Poesie, für welche sie eine entschiedene Anlage und bedeutende Vorübung hatten, fremden Vorbildern Zutritt, so fand dies gewiss noch vielmehr in der Architektur statt, für welche ihnen die Einfachheit ihres fast nomadischen Lebens in der Heimath weder Geschmack noch Vorbereitung gewährt hatte. Welche Gestalt das uralte Heiligthum der Araber zu Mekka ursprünglich gehabt, lässt sich nicht nachweisen; der Fanatismus der Gläubigen hat selbst die nähere Untersuchung des heutigen, ohne Zweifel vielfach veränderten Baues bisher verhindert. Nur soviel wissen wir, dass die Anlage die eines weiten, auf allen vier Seiten von Säulengängen umgebenen Hofes ist, in dessen Mitte die heiligste Stelle, die Kaaba, in Gestalt eines kleinen viereckigen Gebäudes liegt[2]. Der Bau des Muhammed zu Medina wird sehr formlos gewesen sein, da er ausser dem gottesdienstlichen Raume auch die Wohnungen seiner Frauen und Gemächer für andere häusliche Zwecke enthielt. Erst der Kalif Walid errichtete an Stelle dieser ersten, der Sage nach von Palmstämmen gestützten Moschee ein solides Gebäude, und zwar in der,

---

[1] S. besonders: Montenebbi, der grösste arabische Dichter, übersetzt von J. v. Hammer, Wien 1824. Montenebbi, geb. in Kufa 911, † 965, lebte in Syrien, Aegyten, Persien.

[2] Fergusson, Handbook of Architekture. London 1855. S. 398 mit der Skizze eines Grundrisses. Vgl. die Beschreibung der Kaaba bei Ali Bey el Abassi, Reisen in Afrika und Asien. Weimar 1816. 2. Abtheilung. S. 200 ff. 235 ff.

auch später an den Moscheen der meisten Länder beibehaltenen Gestalt eines Säulenhofes, der auf der Seite, wo das Haus des Gebetes liegt, vertiefte Hallen hat[1]).

Anfangs, selbst da noch als die siegreichen Araber bereits durch Persien bis nach Syrien durchgedrungen waren, war ihre Gleichgültigkeit gegen die Form so gross, dass sie sich christliche Kirchen ohne Weiteres aneigneten. So wurde nach der Einnahme von Damaskus die Kirche des h. Johannes nach der Anordnung des Kalifen Omar den Muhammedanern und Christen gemeinschaftlich überwiesen, so dass der westliche Theil der Kirche den Christen blieb, der östliche zur Moschee ward, die Gläubigen beider Art durch Ein Thor eingingen. Siebenzig Jahre dauerte dies merkwürdige Simultaneum bis der Kalif Walid (705) die Christen ausschloss[2]). Wahrscheinlich fand bald darauf ein bedeutender Umbau statt, wozu sich der Kalif die Künstler von dem byzantinischen Hofe zu verschaffen wusste[3]). Noch jetzt gleicht die Moschee einer dreischiffigen Pfeilerbasilika[4]) mit einem Querschiffe, über dessen Mitte sich die von Walid erbaute Kuppel erhebt, im Orient wegen ihres kühnen Aufschwungs der Adler benannt. Sechshundert Lampen erleuchten sie bei der nächtlichen Stunde des Gebets und an den Wänden glänzt die Sura der Entscheidung in goldener Schrift auf lazurblauem Grunde. Der heiligste Ort ist eine kleine Kapelle an der östlichen Wand, welche als die Grabstätte des Hauptes des Täufers, der einer der vom Koran anerkannten Propheten ist, verehrt wird. Von der Tribune herab, welche als die schönste des Islams gilt, wiederholen täglich fünfundsiebenzig Priester die Worte des Gebets. Auf der Nordseite öffnet sich eine Pfeilerarcade gegen den grossen viereckigen Säulenhof. Die Materialien sind zum Theil christliche und alle Details entsprechen dem byzantinischen Style des achten Jahrhunderts. Drei Minarete, wahrscheinlich die ersten Bauten dieser Art, zieren die Moschee, der eine der des Herrn Jesus genannt, weil die Sage will, dass Jesus am jüngsten Tage vom Himmel auf diese Spitze herabsteigen wird. Die Heiligkeit des Orts erhebt diese Moschee zur vierten im Range nach dem Heiligthum der Kaaba, nach dem der Palme (zu Medina) und dem der Olive (zu Jerusalem).

Die Hochfläche des Berges Moriah zu Jerusalem, auf der einst der

---

1) Fergusson a. a. O. S. 383.

2) v. Hammer, Gemäldesaal der Lebensbeschreibungen. Th. II. S. 117. 134.

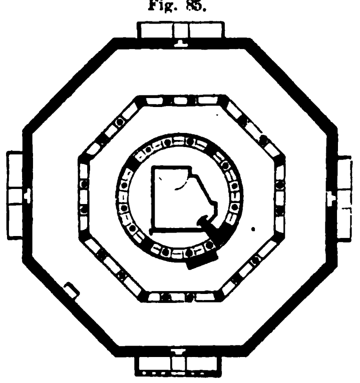
3) De Vogüé, le temple de Jerusalem. Paris 1864. So berichtet Ebn Khaldoun, ein arabischer Reisender des XIV. Jahrhunderts. (Révue de l'Arch. 1840. p. 69.)

4) v. Hammer (aus arabischen Quellen), Wien. Jahrb. Band 74. S. 96. Schubert (Reise III. 298) bemerkte antike Ueberreste und römische Inschriften. Fergusson. S. 386 ff.

salomonische Tempel stand und jetzt die s. g. Moschee Omar's steht, war den Arabern schon vor dem Auftreten Muhammeds heilig gewesen. Man nannte diese Stelle el Aksa, das äusserste, entfernteste Heiligthum, und selbst für Muhammed und seine ersten Anhänger war sie die Kiblah, das heisst der Ort, zu dem sie sich im Gebete wendeten, bis der Prophet Mekka dazu bestimmte. Sie behielt aber dennoch eine hohe Bedeutung; zahlreiche Legenden knüpfen sich an sie. Muhammed selbst wurde nächtlich durch das Wunderthier el Borak hieher getragen, um hier zu beten; man zeigte die Fussstapfen, von denen er zum Himmel aufgestiegen sei. Die ganze Fläche führt daher noch jetzt den Namen Haram-ech-chérif, das edle Heiligthum[1]). Sobald der Kalif Omar Jerusalem eingenommen hatte, gründete er daher hier eine Moschee (638 n. Chr.), die ohne Zweifel der Einfachheit dieses rauhen Helden entsprechend ziemlich unscheinbar war und vielleicht hauptsächlich in dem kleinen Betsaale an der Südostecke der jetzigen Moschee el Aska bestand, den die Türken noch heute mit Omars Namen benennen[2]).

Das Hauptheiligthum dieser Stelle, der grosse, gewöhnlich als die Moschee Omars bezeichnete Kuppelbau, wird von den Muhammedanern Kubbet-es-Sachra, die Kuppel des Felsens, genannt, weil in ihrer Mitte ein Stück Felsen mit einer Höhle stehen geblieben ist, welchem rabbinische und muhammedanische Sagen eine hohe und geheimnissvolle Bedeutung beilegen. Sie ist, wie die zahlreichen Inschriften in ihrem Innern ergeben nicht von Omar, sondern von einem seiner Nachfolger, dem Kalifen Abd-el-Malek im Jahre 69 der Hegira (688 n. Chr.), und zwar ohne Zweifel durch byzantinische Architekten erbaut, deren Styl sowohl die Anlage selbst wie alle Details vollständig entsprechen. Zwölf Säulen, durch vier Mauerpfeiler regelmässig getrennt, bilden nämlich um jene Felsenhöhle einen Kreisbau, der die breite Kuppel trägt und demnächst von einem aus sechszehn Säulen und acht Eckpfeilern gebildeten Achteck, sodann aber von der ebenfalls achteckigen Umfassungsmauer umgeben ist. Diese beiden niedrigen Umgänge

Fig. 85.



Grundriss der Kubbet-es-Sachra zu Jerusalem.

1) Vgl. überhaupt das vortreffliche Werk des Grafen Melchior de Vogüé, le temple de Jérusalem, Monographie du Haram-ech-chérif. Paris 1864. fol. Dann besonders Unger, die Bauten Constantins am h. Grabe zu Jerusalem, Göttingen 1863 (Separatabdruck aus Benfey's Orient und Occident). S. 85 und passim.

2) Unger a. a. O. S. 119. Fergusson. S. 384.

lehnen sich mit ihrem schrägen Holzdache an den Tambour der Kuppel, welche durch ihre im Verhältniss zu dem Unterbau grosse Höhe und Breite eine etwas unförmliche Schwere erhält, was indessen einer späteren Herstellung zuzuschreiben sein mag [1]). Wir sehen also hier eine den byzantinischen Kirchen und namentlich der constantinischen Kirche des heiligen Grabes nicht unähnliche Anordnung, und auch die Säulen haben noch Kapitäle und Verhältnisse römischer Art. Sie sind zum Theil augenscheinlich von älteren Gebäuden entnommen und auf der Deckplatte eines der Kapitäle hat sich sogar noch ein Kreuz erhalten. Auch die Mosaiken, mit welchen die Zwickel der Bögen und vorzugsweise der Tambour der Kuppel geschmückt sind, sind im Wesentlichen byzantinisch, aus Vasen, Kronen, Perlgehängen und Edelsteinen, zum Theil aber auch aus phantastischen Blumen und Früchten gebildet, unter denen Kornähren und Weinranken vorherrschen, vielleicht deshalb, weil den christlichen Künstlern, die hier arbeiteten, jene Symbole der Eucharistie geläufig waren. Seinen Hauptbestandtheilen nach gehört auch der heutige Bau noch der Zeit der Stiftung an; über seine weiteren Schicksale enthalten die merkwürdigen Inschriften nähere Daten [2]). Im Jahre 1022 wurde die kurz vorher bei einem Erdbeben eingestürzte Kuppel erneuert und bald darauf bis 1027 mit neuen Mosaiken versehen, welche den älteren, noch heute erhaltenen kaum nachstehen, sich aber von ihnen durch die häufige Verwendung von Perlmutter unterscheiden. Nach der Einnahme durch die Kreuzfahrer wurde die Moschee christliche Kirche, weshalb später Saladin es für nöthig hielt, sie mit Rosenwasser zu reinigen und aufs Neue zu weihen, wobei er die Kuppel mit bunten und vergoldeten Stuckornamenten ausstattete (1187). Auch die späteren Jahrhunderte fügten glänzenden Schmuck hinzu, buntglasirte Platten an den Wänden, und leuchtende Glasmalereien in den Spitzbogenfenstern, welche erst im Jahre 1528 eingesetzt wurden, wo auch die ursprünglich rundbogigen Archivolten ihre jetzige spitze Form erhielten.

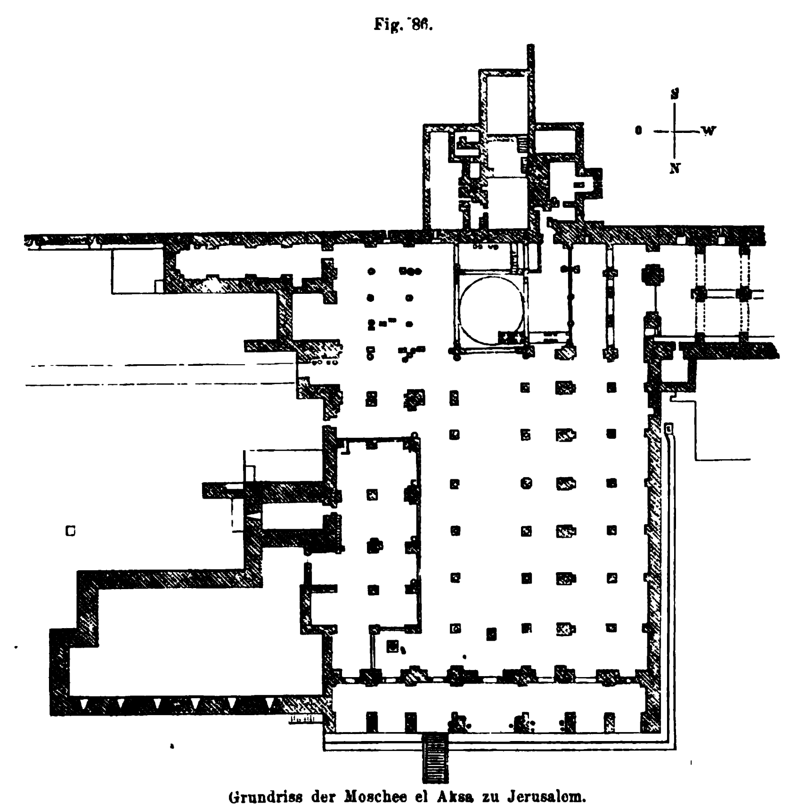
---

[1]) Der Umgang selbst hat mit der Dachschräge nur eine Höhe von $14^1/_2$ Metern, die Kuppel nebst dem Tambour die von fast 20 M. Ungefähr die Hälfte der Kuppel steigt senkrecht auf und die Abnahme beginnt erst oben, ohne architektonische Begrenzung. Auch die acht Aussenseiten des Umgangs sind überaus schwerfällig; jede bei einer Höhe von 12 Metern über 20 Meter breit. Sie sind durch senkrechte Pfeiler getheilt, innerhalb welcher ein Gurtgesimse die Höhe durchschneidet, während oben ein Fenster von gedrückt spitzer Form die ganze Breite füllt.

[2]) Wir verdanken die Untersuchung und Mittheilung dieser Inschriften dem Grafen de Vogüé. Die der Zeit des Abd-el-Malek angehörigen über den Arcaden des äusseren Stützenkreises befindlichen controvertiren gegen das Christenthum; sie preisen Christus den Sohn der Maria, läugnen aber, dass er Gottes Sohn gewesen, und weisen die Trinität zurück. Der Name des Abd-el-Malek ist darin einige Male durch den des Kalifen al Mamun (813—833), der ohne Zweifel eine Reparatur vornahm, verdrängt, aber in ungeschickter Weise und so dass die alte Jahreszahl stehen geblieben ist.

Eine zweite Moschee, Djami-el-Aksa, nahe bei der vorigen, wurde von demselben Abd-el-Malik im Jahre 692 vollendet. Sie besteht noch heute und zeigt trotz zahlreicher Um- und Anbauten eine den christlichen Basiliken verwandte Form, weshalb man vermuthet hat, sie möchte mit Benutzung der Marienkirche Justinians errichtet worden sein. Ihre Anlage besteht aus 7 Schiffen, deren Länge sich von Norden nach Süden erstreckt;

Fig. 86.



Grundriss der Moschee el Aksa zu Jerusalem.

dort bildet eine spätere Vorhalle, hier eine Art Querhaus mit einer Kuppel den Abschluss des Rechteckes. Das Mittelschiff, beträchtlich höher als die Abseiten, ist beiderseits durch doppelte Fensterreihen beleuchtet und wie die meisten Räume mit einer Balkendecke versehen. Säulen und Pfeiler sind überall durch hölzerne Zugbalken verbunden, über denen sich ein stark überhöheter, oben in gedrückter Form schliessender Spitzbogen wölbt; die Kapitäle gehören theils der römischen, theils der byzantinischen Zeit an. Von den Mosaiken, womit das Innere ursprünglich aufs Reichste geschmückt gewesen zu sein scheint, sind nur wenige Reste an dem Unterbau der Kuppel erhalten; sie stammen aus der Zeit Saladins, der sich das

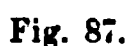
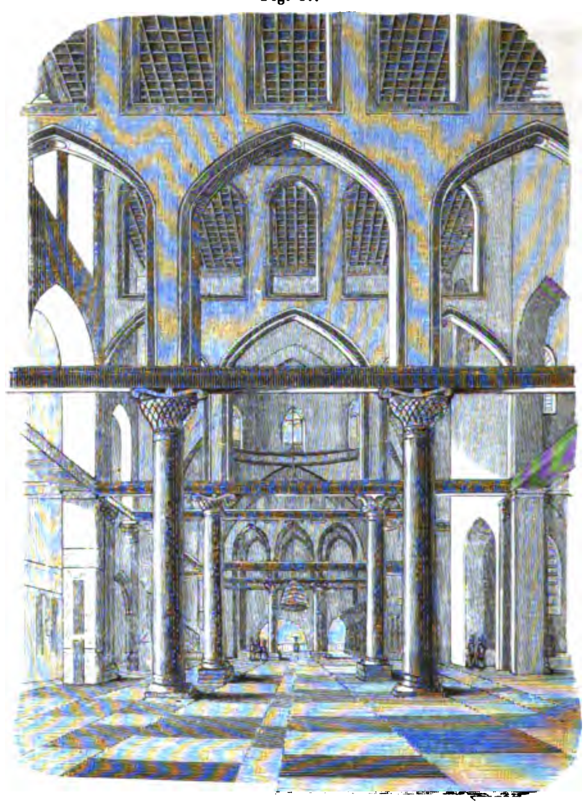


Fig. 87.



Innenansicht der Moschee el Aksa zu Jerusalem.

Material dazu aus Constantinopel verschafft hatte, und enthalten Laubgewinde und Bäume auf Goldgrund. Ihr Styl ist derselbe wie in den Mosaiken der Omarmoschee, nur die häufige Anwendung des Silbers ist eine Neuerung. Die hölzerne Kuppel ist wieder mit bunten Stuckornamenten ausgestattet, doch stammt dieser Schmuck erst aus dem XIV. Jahrhundert [1]).

[1]) Ueber die Entstehung der Moschee sind die Ansichten verschieden. Unger a. a. O. S. 118 hält sie für einen ganz muhammedanischen Bau, zu welchem nur Bruchstücke aus älterer Zeit verwendet. Das scheint auch Fergusson's Meinung, obgleich er die Nachahmung einer christlichen Basilika erkennt (S. 385). De Vogüé dagegen (S. 76 ff. und 99 ff.) glaubt auf Grund genauer örtlicher Untersuchungen in den drei mittleren Schiffen die von Justinian erbaute Marienkirche wieder zu finden. Ihre Säulen und Kapitäle sind alle übereinstimmend und augenscheinlich von gleichzeitiger, byzantinischer Arbeit, die Pfeilerreihen aber Ueberreste der Wand, welche die Seitenschiffe abschloss Ein weiterer Umbau der von Abd-el-Malek errichteten Moschee

Hier überall finden wir also die arabische Architektur noch im engen Anschlusse an die byzantinisch-christliche. Eine mehr selbstständige Entwickelung erhielt sie erst in Aegypten.

Aegypten, durch die alttestamentarischen Traditionen, welche der Koran aufgenommen hatte, den Arabern als das Land des Götzendienstes und des Reichthums bekannt, reizte sogleich nach der Eroberung von Syrien ihre Begierde. Amru, Omars kühner Feldherr, überschritt mit einer kleinen Schaar die Grenze, und das an die matten Farben der Wüste gewöhnte Auge wurde durch die Schwärze der fruchtbaren Erde und das frische Grün der Vegetation erquickt. In der Unzufriedenheit der jacobitischen, von Byzanz aus unterdrückten koptischen Christen fand er einen mächtigen Bundesgenossen und eilte sofort auf die ältere Hauptstadt des Landes, auf Memphis zu. Nach mühsamer Belagerung stürmte er Babylon, die Citadelle von Memphis, nahm sie für den Nachfolger des Propheten in Besitz, und gründete eine neue Stadt, Fostat, welcher später bei der Erbauung von Kairo verlassen, jetzt den Namen von Alt-Kairo führt. Bald war das ganze Land besiegt, und blieb fortan der Herrschaft des Islam unterworfen, anfangs als eine Provinz des grossen Kalifenreiches, dann, von 868 an mit geringer Unterbrechung bis zum Jahre 1517, in welchem es der Osmanenherrschaft anheimfiel, unter selbstständigen Fürsten. Ein so mächtiges Reich, so gesicherte und erfreuliche Zustände, wie in andern Ländern unter muhammedanischer Herrschaft bildeten sich hier nicht; das verödete Land erlangte seine frühere Blüthe nicht wieder, und eine dünne Bevölkerung unwissender und verarmter Christen und räuberischer Araber lebt bis auf unsere Tage unter dem Drucke harter Gewaltherrschaft. Dagegen schien es, als ob der Boden, welcher einst die Stätte der unveränderlichen Satzungen der einheimischen Priesterschaft, später der Sitz christlich theologischer Streitigkeiten gewesen war, einen fanatischen Geist auch unter den Muhammedanern erzeugte. Auch unter ihrer Herrschaft blieb Aegypten eine Schule theologischer Gelehrsamkeit, aber auch der Schauplatz verderblicher Religionskämpfe und wilder Secten. Im 10. Jahrhundert legten sich die Fürsten des Landes den Titel eines Kalifen bei und benutzten diese Gewalt um neuen religiösen Satzungen vorübergehende Geltung zu verschaffen. Der Geist des Landes blieb nach wie vor ein ernster und fast finsterer und die heitere Ueppigkeit der asiatischen Dynastieen fand hier keine Stelle. Dagegen hatte diese gesteigerte oder angenommene

---

fand dann schon in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts nach einem Erdbeben statt; sie wurde kürzer und breiter, ihrer gegenwärtigen Gestalt ähnlich. Saladin (1187) gab ihr weitere Zusätze; die vier äussersten Seitenschiffe, die im Gegensatze zu den andern Theilen mit spitzbogigen Kreuzgewölben bedeckt sind, scheinen einer noch späteren Zeit anzugehören.

Frömmigkeit die Wirkung, die Stiftung grosser Lehranstalten und prachtvoller Moscheen zu befördern, von denen uns noch Vieles erhalten und seit dem Anfange dieses Jahrhunderts zugänglich geworden ist.

Die umfassenden Forschungen, welche seitdem auf diesem Boden angestellt sind, haben uns auch für die muhammedanischen Monumente ein reiches Material geliefert und lassen uns schon an sehr frühen Bauten Eigenthümlichkeiten erkennen, die sich auch ferner in dieser Schule erhielten [1]. Vielleicht war es der Einfluss der altägyptischen Denkmäler, der ihr eine Richtung auf Einfachheit und constructiven Ernst gab, und es verursachte, dass sich ihre Bauten vor denen der andern muhammedanischen Schulen durch grössere Massen, durch das Vorherrschen des Pfeilerbaues und durch Anwendung einer soliden Quadertechnik auszeichnen. Die Anlage der Moscheen besteht auch hier gewöhnlich in einem offenen, allseitig von Arcaden umgebenen Hofe, in dessen Mitte der Brunnen für die vorgeschriebenen Waschungen unter einem Kuppelbau von viereckiger oder polygoner Gestalt liegt, und dessen vierte Seite, das Hauptheiligthum, eine vermehrte Zahl der Arcadenreihen enthält. In älteren Bauten ruhen diese Arcaden nicht selten auf antiken Säulen, viel häufiger aber ist der Gebrauch von Pfeilern, in deren Ecken Säulen eingekerbt sind. Das Würfelkapitäl dieser Säulen ist dem byzantinischen verwandt, der darüber aufsteigende Bogen aber abweichend von byzantinischer Sitte ein Spitzbogen, zuweilen in derselben Form wie im Abendlande, häufiger jedoch mit gedrückter, auf einer Ueberhöhung ruhender Spitze. Die Bedeckung dieser Säulengänge ist durch Balkenlagen bewirkt, doch ist oft über dem mittleren Gange des Heiligthums oder über angebauten Grabmonumenten eine Kuppel angebracht, für die dann aber meistens die einfache Kugelform, nicht die in andern muhammedanischen Ländern beliebte Schwellung angewendet ist. Die Minarets haben manchmal, wie in Persien und Indien, die schlanke kreisrunde Gestalt, doch sind sie auch öfter viereckig mit achteckigem oder cylindrischem Aufsatze.

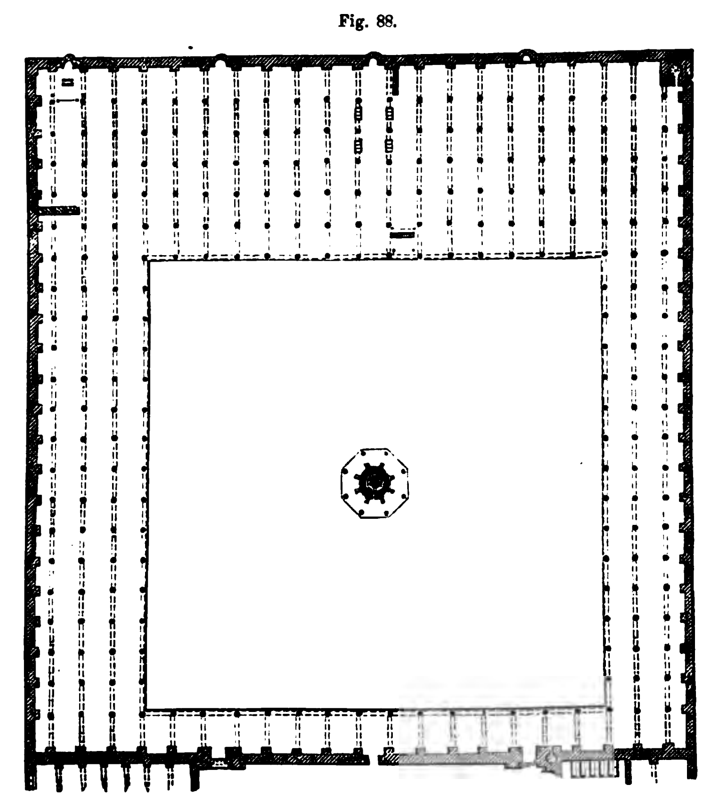
Kairo oder Musr, der Sitz der fatimidischen Kalifen, im 10. Jahrhundert gegründet, eine der grössten und bedeutendsten Städte des Orients, enthält auch die wichtigsten Werke der arabischen Architektur in Aegypten.

---

[1]) Die besten Quellen sind die Déscription de l'Egypte. Etat moderne pl. 20 ff. und tome XVIII. 2e. partie. Besonders darin Jomard, Déscr. de la ville de Kairo. Vortreffliche Zeichnungen von Ornamenten giebt Hessemer in seinen Heften der „arabischen und altitalienischen Bauverzierungen". Coste architecture arabe du Kaire, giebt bedeutendes architektonisches Material, aber ohne die historische Sichtung der Restaurationen, welche die Gebäude in verschiedenen Jahrhunderten erhalten haben. Ferner Girault de Prangey, Monuments arabes d'Egypte, de Syrie et d'Asie Mineure. Einiges bei Gailhabaud, Denkmale der Baukunst. II. Lief. 11. 25. 47.

Charakteristisch ist schon das Aeussere der Stadt und die Einrichtung der Wohnhäuser. In den engen und finsteren Strassen, in welchen der rege Verkehr des wichtigen Handelsplatzes sich drängt, zeigen sich die Häuser. schmucklos und festungsartig; mit starker, eisenbeschlagener Thür, im untern Stockwerk, wenn nicht Kaufläden darin angebracht sind, mit kleinen vergitterten Fenstern, so hoch, dass selbst ein Reitender nicht hineinsehen kann, im obern mit heraustretenden Erkern, welche die Gasse noch mehr beschatten. Auch an diesen Erkern sind die Fenster vorn und an beiden Seiten mit hölzernem Gitterwerk verschlossen, so dass der Luftzug durchdringt, das einfallende Sonnenlicht aber hinlänglich gebrochen wird. Im Innern dagegen zeigt sich der Reichthum und Luxus des Bewohners; der geräumige Hof, mit verschiedenfarbigem Marmor oder andern Steinen in wechselnden Mustern gepflastert, mit einem Springbrunnen versehen, ist von offenen Säulenhallen und von den Thüren, die ins Innere führen, umgeben. Nach dem Hofe zu gehen dann die meisten Fenster der Wohnstuben, wiederum vortretend und mit Holzgittern verschlossen. Gemäch-

Fig. 88.

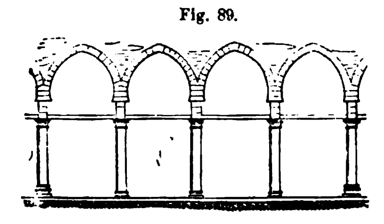


Grundriss der Moschee Amru in Alt-Kairo.

lichkeit, Absonderung und Sicherheit sind die wesentlichen Ansprüche, welche die orientalische Sitte an diese Wohnhäuser macht. Regelmässigkeit ist so wenig gefordert, dass selbst die verschiedenen Zimmer verschiedene Höhe haben und die Fenster ohne Symmetrie wechseln, und zierliche Ornamentirung findet sich nicht in den eigentlich architektonischen Theilen, sondern an den Fussböden des Hofes oder der Gemächer und in dem Gitterwerk der Fenster. Hier hat die Phantasie ein freies Feld und es sind durch Verschlingung gerader oder runder Linien sehr zierliche Muster hervorgebracht[1]).

Unter den öffentlichen Bauwerken haben die frühern einen sehr einfachen Charakter. Das älteste Gebäude der Umgegend ist die Moschee des Amru in Alt-Kairo, welche er schon im Jahre 643, unmittelbar nach der Eroberung, gründete, angeblich auch hier mit Benutzung einer christlichen Kirche, die aber demnächst bald erweitert und durch die baulustigen Kalifen Ab-del-Malek und Walid im Wesentlichen in ihre jetzige Gestalt gebracht wurde. Sie besteht aus einem grossen viereckigen offenen Hofe mit Arcadenreihen von verschiedener Tiefe, deren Säulen aus älteren, römischen und byzantinischen Gebäuden entlehnt und mit verschiedenen Kapitälen versehen sind. Auf ihnen ruht ein in Ziegeln ausgeführter würfelförmiger Aufsatz, ähnlich den Kämpfern der byzantinischen Architektur, über dem sich dann die unten hufeisenförmig vortretenden, oben leise und unregelmässig zugespitzten Arcaden erheben, die an manchen Stellen sich dem Rundbogen nähern.

Fig. 89.



Arcaden aus der Moschee Amru zu Kairo.

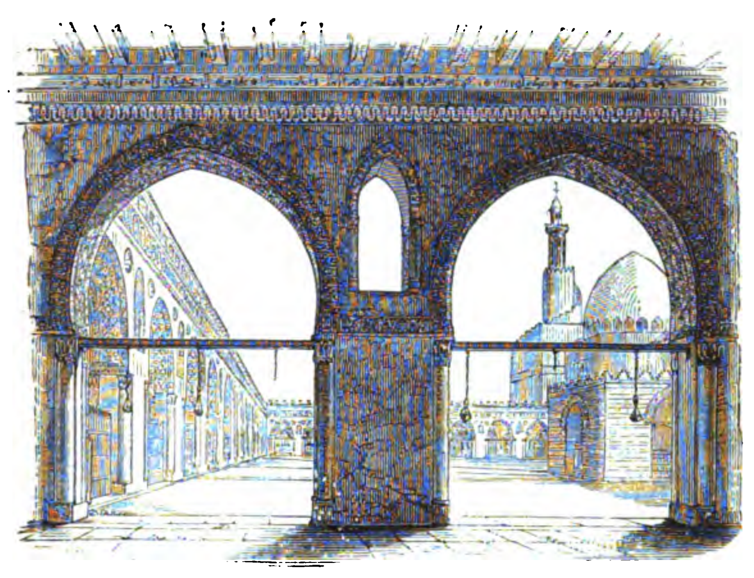
Schon in festerer Ausbildung finden wir den Spitzbogen an zwei Monumenten mit Inschriften aus dem 9. Jahrhundert unserer Zeitrechnung an dem Nilmesser (Meqyas) auf der Insel Rodah, Alt-Kairo gegenüber, und an der Moschee Ibn Tulun in Kairo selbst[2]). Auch diese noch immer

---

[1]) Mehrere solche Muster bei Lane, Manners and customs of the modern Egyptians, London 1827. I. S. 13, und vorzüglich bei Hessemer a. a. O. Von den Eigenthümlichkeiten dieser Muster, welche denen der spanischen Arabesken fast ganz gleich sind, wird später die Rede sein. Vgl. auch Gailhabaud, Denkm. d. Baukunst. II.

[2]) Nach Wilkinson bei v. Hammer in den Wien. Jahrb. Bd. 81. S. 70 weiset die kufische Inschrift von Ibn Tulun auf das Jahr 879 n. Chr. Geb. (265 d. H.). Die des Nilmessers, eines brunnenartigen Baues führt auf d. J. 821. Déscr. de l'Egypte XV, p. 393 und Kugler, Baukunst I. S. 504. Zeichnungen der Moschee in der Déscr. de l'Eg. Etat moderne pl. 29—31, und historische Nachrichten über dieselbe tome XVIII. p. 307 ff.

Fig. 90.



Innenansicht der Moschee Ibn Tulun zu Kairo.

sehr einfache Moschee besteht aus einem vierseitigen Porticus, mit gerader Decke; die Hauptseite hat die Tiefe von fünf, jede der drei andern die von zwei Arcaden. Die Bögen sind auch hier gedrückte Spitzbögen mit einer leisen, hufeisenartigen Ausbauchung, aber noch mit entschiedener Betonung der Spitze. Sie ruhen aber nicht wie in der Moschee des Amru auf verschiedenen antiken Säulen, wie sie der Zufall des Auffindens herbeigeführt, sondern auf durchweg gleichen und wohlgegliederten Pfeilern, welche viereckig, der Mauerstärke und der Oeffnung des Bogens entsprechend, denselben ohne ein ausladendes Gesims tragen. Sie haben an den Ecken eingelegte Säulen, ohne Basis, mit theils ausgebauchten theils nur an dem cylindrischen Stamme durch einen Rundstab und eine flache Verzierung angedeuteten Kapitälen, die aber, da sie nicht über die Fläche des Pfeilers hinaustreten, den einfachen constructiven Zusammenhang nicht schwächen. Die constructive Consequenz zeigt sich auch darin, dass in der Mauer oberhalb des Pfeilers zwischen den Bögen

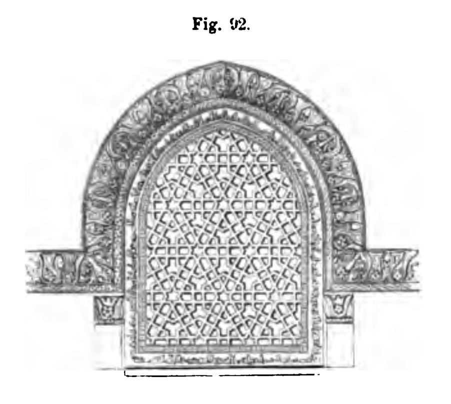
Fig. 91.



Pfeiler aus der Moschee Ibn Tulun zu Kairo.

kleine spitzbogige Oeffnungen zur Belebung und Erleichterung der Masse angebracht sind. Das Ganze ist aus Backsteinen gebaut und mit Stuck bekleidet. Einzelne Theile, die Laibungen der Bögen und die Fenster in den Umfassungswänden sind mit Koransprüchen und anderen zum Theil sehr geschmackvollen Ornamenten verziert. Diese Fenster sind überdies durch ein reiches Gitterwerk mit mannigfaltigen Mustern in dem charakteristischen Style arabischer Ornamentik geschmückt. Der zu der Moschee gehörige Minaret ist wahrscheinlich als ein gleichzeitiger Bau zu betrachten, seine Form ist noch sehr gedrungen und zeigt keineswegs die Eleganz der späteren Thürme.

Fig. 92.



Fenster aus der Moschee Ibn Tulun.

In den folgenden Moscheen wie in den Privatgebäuden wechseln die Formen, man bediente sich der Säule wie des Pfeilers, des Spitzbogens wie des Rundbogens, ohne dass eine dieser Formen entschieden die Oberhand erhielt. Nächst der von Tulun sind die Moscheen Dschama-el-Daher (die Blumenmoschee, ausserhalb der Thore, 969 n. Chr. G.) und die Moscheen El Azhar (die Glänzende, 981 begonnen) die ältesten. Beide zeigen, jene wenigstens an einem spitzbogigen Portale, diese in ganzer Ausdehnung die Anwendung der Säule, während eine folgende Moschee, el Hakim aus dem 11. Jahrhundert, wieder viereckige Pfeiler mit Rundbögen aufweist [1]).

Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts bemerken wir eine Aenderung des Geschmackes; die Anlagen werden complicirter und neben dem Bestreben nach Grossartigkeit und Massenhaftigkeit zeigt sich das nach grösserer Eleganz und Leichtigkeit der einzelnen Theile. Es gilt dies namentlich von der Moschee Barkuk, welche der Kalif dieses Namens im Jahre 1149 ausserhalb der Stadt Kairo errichten liess [2]). Zu dem üblichen Säulenhofe kommen hier eine Anzahl von Pilgerwohnungen, sowie zwei stattliche Kuppelbauten, Grabmäler des Erbauers und seiner Familie, welche beide Seiten der heiligen Halle flankiren. Diese durch eine dreifache Arcadenreihe ausgezeichnet, ist wie die drei übrigen Hallen mit lauter kleinen Kuppeln überwölbt, was

[1]) Jomard a. a. O. p. 354. pl. 27.
[2]) Grundriss und Durchschnitt bei Fergusson a. a. O. S. 392.

in Verbindung mit der überaus zierlichen Spitzbogenarchitektur auf schlanken achteckigen Pfeilern der ganzen Anordnung einen neuen und charakteristischen Ausdruck giebt. Dazu kommt eine heitere Farbenwirkung, hervorgerufen durch wechselnde Lagen, rother und weisser Hausteine, sowie eine reiche, durchgebildete Ornamentation an der Kuppel. Vor Allem sind dann aber auch die beiden Minarets bemerkenswerth, welche in überaus schlanker cylindrischer Gestalt, von Zeit zu Zeit von Balkonen umgeben, sich leicht und hoch über die breit hingelagerte Masse der Moschee aufschwingen.

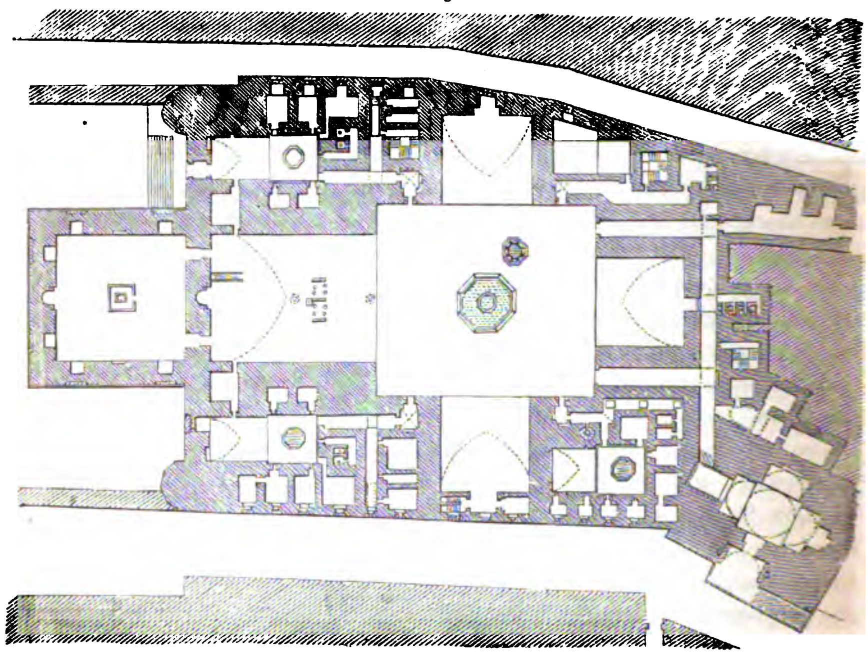
Ohne Zweifel fanden abendländische Formen hier mehr Eingang als in den östlicheren Gegenden des Kalifenreiches, und dieser Einfluss wurde wahrscheinlich durch die Kreuzzüge noch bedeutender. Ein Beweis dafür ist das jetzt verfallende Gebäude auf der Citadelle von Kairo, welches das Volk den Divan des Joseph nennt und dabei an den alttestamentarischen Sohn des Jakob denkt. Es war aber vielmehr eine Moschee von Salaheddyn Yussuf, dem berühmten Saladin, im Jahre 1171 gegründet. Ihre Anlage ist eine eigenthümliche, indem der Vorhof nur auf zwei Seiten von Säulen umstellt ist, während die Haupthalle durch vier Reihen, jede von drei Säulen, fast die Gestalt einer fünfschiffigen Basilika erhält. Die Säulenstämme sind aus einem Stücke rothen Granits, von ungleichen Dimensionen, die Kapitäle in Form der korinthischen, aber mit Blättern in flacher Zeichnung verziert[1]), die Bögen einfache Spitzbögen. Die Form der Fenster und manche Einzelheiten erinnern an die abendländische Architektur des 12. Jahrhunderts, aber die Kuppel ist von Eckwölbungen in jener oben beschriebenen tropfsteinähnlichen Form gestützt, so dass sich arabische und abendländische Elemente mischen.

Die reichste und bedeutendste Moschee von Kairo ist die des Sultan Hassan (Melik-el-Nasry, gegründet 1356, 758 d. Hedsch.) schon frühe im Orient hochberühmt, so dass ein angesehener arabischer Schriftsteller (Magryzy) versichert, kein anderes Gebäude des Islam könne sich diesem an Höhe, Grösse und Schönheit vergleichen. Obgleich an die übliche Form der Moscheen sich anschliessend, macht sie doch einen sehr abweichenden Eindruck. Sie besteht nämlich auch aus einem viereckigen Hofe, aber dieser Hof ist nach Verhältniss bedeutend kleiner als in den älteren Moscheen; auch ist er nicht von Säulenhallen, sondern von festen Mauern umgeben, in welchen sich nur auf jeder Seite mit einem gigantischen Spitzbogen eine Art von Saal öffnet, so dass die Gestalt eines Kreuzes entsteht. Die Räume zwischen den Armen dieses Kreuzes und den vier-

---

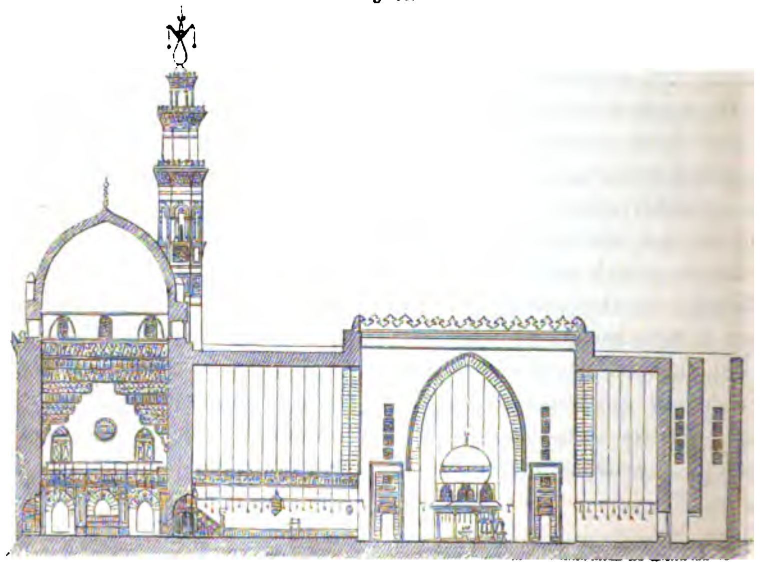
[1]) Einige mit Andeutung der Voluten, andere dem altägyptischen Palmblattkapitäl ähnlich.

Fig. 93.



Moschee des Sultan Hassan zu Kairo.

Fig. 94.



Durchschnitt der Moschee Sultan Hassans in Kairo.

eckigen Aussenmauern sind zu kleineren Gemächern verwendet. Im Hintergrunde der bedeutendsten und tiefsten jener Hallen ist die Nische des Gebetes, und daran schliesst sich dann das Grabmal des Stifters, ein quadratischer Raum von einer hohen Kuppel bedeckt, deren Basis von überaus reichen Stalaktitengewölben gebildet wird. Der Anblick dieses Hofes mit seinen einfach hohen, aber durch Koraninschriften und Ornamente in den glänzendsten Stoffen reich verzierten Wänden macht einen wohlthätigen und feierlichen Eindruck; es liegt etwas darin, was an die Würde altägyptischer Architektur erinnert. Auch das Aeussere ist sehr mächtig und imponirend; und die hohen Wände durch lange senkrechte Einschnitte abgetheilt und mit einem kräftigen Gesimse gekrönt erinnern ebenfalls an Altägyptisches. Ganz ungewöhnlich ist die Form des Portals; es bildet eine schlanke Nische von gewaltiger Höhe, deren senkrechte Wandpfeiler sich oben zu einem geradlinigen Winkel gegen einander neigen, der nur an seiner Spitze durch eine kreisförmige Gestalt geschlossen ist. Der obere Theil dieser Nische ist wieder mit der stalaktitenartigen Wölbung verziert. Ungeachtet der auffallenden Gestalt des ganzen Portals (es gleicht etwa dem Durchschnitte eines Thurmes mit spitzem Dache und einem Knopfe auf demselben) macht es durch seine schlanke Höhe und den reichen Schmuck ein vortheilhafte Wirkung. Gegenüber dem Portale, zu beiden Seiten des Grabmales erheben sich sodann zwei Minarets von sehr eleganter Form. Die Höhe des einen derselben beträgt ungefähr 280 englische Fuss und wird von keinem der muhammedanischen Minarets übertroffen.

Von den späteren Bauten Kairo's zeigt die 1415 gegründete Moschee El Moyed, dass man in der Folge auf das alte Princip des Hofhallenbaues wieder zurückgekommen war. Das Ganze macht trotz der Verwendung antiker Säulen und Kapitäle einen günstigen Eindruck, der namentlich durch die leichte Eleganz der Verhältnisse hervorgerufen wird. Als besonders reizend wird die um 1463 erbaute Moschee Kaitbai zu Kairo geschildert, mit der sich wieder das Grabmal des Stifters verbindet. Ihre Dimensionen sind bedeutend geringer als die der älteren Moscheen, aber der Reichthum und die Eleganz ihres Schmuckes übertreffen die aller anderen ägyptischen Bauten, und sollen selbst die der Alhambra überbieten.

Ueberblicken wir die Leistungen dieser Bauschule, so hat sie auf allen Stufen ihrer Entwickelung eigenthümliche, nicht geringe Verdienste. Die strenge, kräftige Einfachheit ihrer älteren Bauten, und der würdige und grossartige Reichthum der späteren wirken gleichmässig imponirend und anregend auf die Phantasie. Allein bei näherer Prüfung empfinden wir doch den Mangel an harmonischer Durchbildung der Details und an organischer Gliederung. Zwar herrscht die Bogenform vor, aber sie ist nicht

zur Ueberwölbung fortlaufender Räume ausgebildet; die Reihen spitzbogiger Arcaden stehen nicht bloss mit der Balkendecke, sondern auch mit den flachen Kuppeln, die später an ihre Stelle traten, im Widerspruche. Auch waren diese arabischen Bauleute selbst mit dem Technischen der Wölbung wenig vertraut. Die Gewölbsteine sowohl bei einfachen Bögen als bei Kuppelwölbungen sind nicht geradlinig, sondern in verschiedenen runden oder gebrochenen Linien geschnitten, so dass immer die Seite des einen, der des daran gelegten Steines im entgegengesetzten Sinne entspricht und in denselben hineinpasst[1]). Diese technische Künstelei ist aber nur ein Beweis der Schwäche und Unerfahrenheit; die Festigkeit wird dadurch keineswegs befördert, im Gegentheil schliessen diese nicht sehr tiefen Einschnitte oft nicht fest aneinander, so dass die Fugen gelockert werden. Die Baumeister selbst waren so wenig ihrer Sache gewiss, dass sie ihre Gewölbe durch Klammern, Holzstücke und Bekleidung mit festem Stucco zu sichern suchten; ganze Wölbungen sind öfter von Holz zusammengesetzt. Vielleicht mag gerade dieser Mangel an gründlicher Kenntniss der Wölbung die einzige wahrhaft eigenthümliche Form des arabischen Baues, die Stalaktitenkuppel, hervorgebracht haben. Während die wahre, einfache Wölbung den Charakter des Gediegenen und einer grossen Einheit giebt, erscheint diese Wölbungsart auch äusserlich als ein gefährlich und mühsam zusammengeheftetes Conglomerat, dessen Gestalt dann nebenher wieder der Neigung zum Bunten und Spielenden zusagte.

Die Ornamentik zeigt sich überall von einer günstigen Seite, wo es auf Flächendecoration ankommt; an den Wänden, in den Füllungen der Luftfenster, endlich an den durchbrochenen Zinnen, mit welchen die Mauern gekrönt sind, findet man sehr reiche und geschmackvolle Muster durchgeführt, oft in bunten, leuchtenden und harmonischen Farben, oft in edlem Material; schön genug um auch europäischen Meistern zum Vorbilde zu dienen[2]). Allein überall wo es auf die Bildung plastischer voller Formen ankommt, fühlt man den Mangel des architektonischen Princips; sie gehen sogleich in haltungslose Willkür über. Dies fällt namentlich bei kleineren Monumenten auf; die Grabstätten der ägyptischen Muhammedaner enthalten die abenteuerlichsten Formen in wildester Zusammenstellung, wunderlich contrastirend mit dem Ernst des Ortes und mit der Einfachheit der grösseren Gebäude[3]).

---

[1]) Jomard in der Déscr. de l'Eg. XVIII. p. 361 und 521.

[2]) S. d. Beispiele bei Hessemer a. a. O.

[3]) Déscr. de l'Egypte. Etat mod. pl. 20. Unter anderen findet man auf dem Begräbnissplatze von Beny Soueff ein Grab, das scheinbar die Nachahmung einer Blume giebt, indem sich auf einem Stiele eine Art Kapsel mit aufgebrochenenen Hülsen zeigt.

Im Vergleich mit den muhammedanischen Bauten in Persien und selbst mit den zierlichen und reichen in Spanien steht daher der ägyptische Styl auf einer höheren architektonischen Stufe; er hat eine solidere Construction der Mauern, eine regelmässigere Bearbeitung des Steines und ernstere, strengere Formen vor ihr voraus. Allein da ihm eine tiefere Durchführung und organische Ausbildung dieser Formen ganz fehlt, so darf man ihm dennoch eine bedeutende Stelle in der Kunstgeschichte nicht anweisen.

Bemerkenswerth ist der Gebrauch des Spitzbogens. Dieser Bogen, welcher später für die Entwickelung der abendländischen Architektur so wichtig wurde, kommt hier, soviel wir wissen, zum ersten Male in wiederholter, herkömmlich gewordener Anwendung vor, und wir können diese ägyptischen Araber mit grosser Wahrscheinlichkeit als die ersten Erfinder dieses Bogens betrachten. Es ist auch, wie wir später sehen werden, nicht unwahrscheinlich, dass er von hier aus durch Vermittelung der sicilianischen Araber im westlichen Europa bekannt geworden. Allein die Form dieses Bogens ist hier doch nicht völlig dieselbe, wie in den spätern Bauten des Abendlandes, und vor allem ist der Gebrauch und die Bedeutung desselben in beiden Gegenden eine ganz verschiedene. Während er bei den Christen zur Vollendung des ganzen architektonischen Systems führte und ausschliesslich herrschte, bildete er sich hier nicht zur vollen Wölbung aus, hatte auf die anderen Glieder des Baues keinen Einfluss, und kam nur, wie zur Abwechselung, neben anderen Bogenarten vor. Er war daher, wie alle Formen der muhammedanischen Architektur, nur eine Decoration, welche hier symmetrisch an grösseren Räumen fortgeführt wurde. Als solche ist er wichtig, weil er diesen Zweig der arabischen Architektur charakterisirt, und im Vergleiche mit der weichlichen Kielform der persischen und der schwerfällig vollen Hufeisengestalt der maurisch-spanischen Gebäude ihren ernsteren und strengeren Geist anzeigt. Hatten aber auch die Araber das Verdienst der ersten Erfindung, so ist dies doch dadurch zu beschränken, dass sie die Vortheile dieser Form in geistiger und technischer Beziehung nicht erkannten.

Die Frage über den Ursprung des Spitzbogens ist oft mit der über den Ursprung des Spitzbogenstyls, des Styles, in welchem dieser Bogen das hauptsächlichste und bestimmende Element ausmacht, verwechselt worden, was denn nothwendig eine grosse Verwirrung hervorbrachte. Es ist mir daher wichtig, schon hier, wo von der zweiten nicht die Rede sein kann, einige Bemerkungen über die erste anzuschliessen um beide desto deutlicher zu trennen. Auch diese einfachere Frage muss aber scharf ins Auge gefasst werden. Man muss sich daran erinnern, dass es sich um eine einfache Grundform handelt, die wenn auch künstlicher und später in architektonische Anwendung gekommen, wie andere Grundformen, wie Vier-

eck, Dreieck u. dgl. dennoch mit denselben in einer Reihe steht. Auch der Spitzbogen ist eine geometrische Form wie diese, wie sie von Ewigkeit her. Nur seine Anwendung auf die Baukunst verdient daher den Namen einer Erfindung; diese aber kann eine sehr verschiedene sein, verschieden in technischer wie in ästhetischer Beziehung. In dieser letzten Hinsicht besonders hat jede Form nur so weit Bedeutung und eigentlich Existenz, als sie Ausdruck eines Gefühls ist, und dies wird sie nur durch die Verbindung mit den anderen Theilen desselben Werkes. Nur in dieser Verbindung und für sie wird sie auch von dem unbefangenen Beschauer wahrgenommen, sie existirt nicht ohne dieselbe. Sie davon trennen ist das Werk einer späten und falschen Abstraction. Jede Anwendung derselben Form in neuen Verhältnissen ist also eine neue Erfindung und man muss sich hüten aus einer Aehnlichkeit vereinzelter Formen auf eine unmittelbare Ueberlieferung zu schliessen. Auch in technischer Beziehung gilt fast dasselbe; denn auch da kommt es ganz auf den Gebrauch an, der von irgend einer Form oder Eigenschaft der Dinge gemacht wird. Es führt daher auf eine Absurdität, wenn man jede spitze Gestalt, die irgenwo vorkommt, schon als einen Vorboten des Spitzbogens behandelt. Die pyramidalischen uneigentlichen Wölbungen im alten Aegypten, in den griechischen Schatzhäusern, in den Nuraghen von Sardinien, die giebelförmigen aus gegeneinander gestützten Blöcken gebildeten Gänge in den cyklopischen Mauern von Tiryn th und Mycenae [1]), ähnliche Formen in den Grottentempeln Indiens und selbst in Mexico, haben daher weder in technischer noch in ästhetischer Hinsicht irgend einen Zusammenhang mit dem Spitzbogen. In jener nicht, weil die Kenntniss des Steinschnittes ganz andere Rücksichten hineinbrachte, in ästhetischer nicht, weil sie in ihrer Verbindung ganz anderen Eindruck geben. Die technische Erfindung des Spitzbogens kann nun sehr leicht zufällig entstehen, wenn man bei der Kenntniss des Steinschnittes ein Gewölbe herzustellen hat, dessen Scheitel höher oder niedriger liegen soll, als die Hälfte seiner Grundlinie. Daher erklärt es sich, wenn man an einzelnen römischen Bauten, in dunkeln Hallen, an gewissen Stellen von Wasserleitungen, an Gräbern wirkliche Spitzbögen vorfindet [2]). Sie existirten technisch, aber nicht ästhetisch, körperlich, aber ohne Seele und Namen. Es folgt hieraus auch, dass die technische Erfindung sich leicht öfter wiederholen kann, und es mag dahingestellt bleiben, ob die Araber

[1]) Auch in Antiphellus fand Texier (Déscr. de l'Asie mineure, pl. 196) ein Grabmonument aus einem Steine mit völlig spitzbogiger Form. S. übrigens Hittorf und Zanth, Arch. mod. de la Sicile in der Einleitung.

[2]) Vgl. mehrere Beispiele bei Hittorf und Zanth a. a. O. Auch die Spitzbögen an dem Begräbnisshofe zu Saffreh in der Cyrenaica, abgebildet in dem Reisewerke von Pacho, gehören dahin.

sie selbst gemacht, oder von römischen Meistern oder Beispielen entlehnt haben. Aber in ästhetischer Beziehung waren sie, soviel wir wissen, die ersten Erfinder, nur wie gesagt in einem beschränkten Sinne, und ohne dass man Ursache hat, dieser ihrer Erfindung grosse Bedeutung beizulegen [1]).

Drittes Kapitel.

Die Araber in Westafrica, Sicilien und Spanien.

Bald nach der Eroberung von Aegypten drangen die arabischen Heere auch in die westlichen Theile der römischen Besitzungen in Africa vor. Sie besiegten nicht bloss die Statthalter und Heere der byzantinischen Kaiser, sondern auch in längerem und verderblichem Kampfe die Ureinwohner des Landes, die mauretanischen Stämme, welche von den Römern zurückdrängt aber nicht überwunden aus ihren Gebirgsthälern herabkamen. Ein Vernichtungskrieg begann, welcher mit der Verödung des Landes und mit dem gänzlichen Verschwinden der Eingebornen oder ihrer Aufnahme in die Reihen des siegreichen Volkes endigte, und den Nachkommen, den maurischen Arabern, den wilden und unstäten Zug zurückliess, welcher ihnen noch jetzt geblieben ist [2]). Diese entfernten Gegenden konnten nicht lange im Gehorsam der Kalifen des Orients bleiben, bald erhoben sich selbstständige Dynastien, welche das Land in mehrere verschiedene Reiche theilten. Die wichtigste Stadt dieser Gegenden war Kairovan, im Inneren des Landes unfern Tunis, eine Gründung der Araber, noch jetzt, minder bedeutend und der späteren Residenz Tunis nachstehend, im Besitz einer als reich und prachtvoll berühmten Moschee, die von allen anderen der Berberei heilig gehalten wird. Sie wurde im 7. Jahrhunderte von Okba gegründet, wich

[1]) Anderer Meinung sind Manche, welche auf die Architektur der ägyptischen Araber grosses Gewicht legen, z. B. Mertens in den geistreichen, aber oft höchst gewagten Ansichten, die er in seinem Aufsatze über: Paris, baugeschichtlich im Mittelalter (Wiener Bauzeitung 1843. S. 159) niedergelegt hat. Er nennt darin Cairo als einen der acht Localpunkte, in welchen er die gesammte Baugeschichte concentriren zu können meint. Indessen ist auch er mit allen stimmfähigen Schriftstellern der jetzigen Zeit darin einverstanden, dass die gothische Architektur jedenfalls eine neue Schöpfung enthalte und nicht (wie man wohl früher gethan) geradezu als eine Ableitung der arabischen angesehen werden könne. Vgl. besonders Hittorf a. a. O.

[2]) Nur in den Gebirgen des Atlas haben sich in den Berbern oder Kabylen noch Abkömmlinge jener alten Stämme erhalten.

aber schon im Jahre 836 einem grossartigen Neubau. Seine Anlage bestand aus 17 Schiffen deren Dach von 414, wahrscheinlich meistentheils antiken Säulen getragen wurde. Der Mihrab war von weissem und durchbrochenem Marmor ganz mit Sculpturen, Arabesken und Inschriften bedeckt; siebzehnhundert Lampen erhellten beim Feste des Ramadan ihre Hallen. Leider ist der gegenwärtige Zustand des Baues völlig unbekannt, da unseren Reisenden der Zutritt in sein Inneres aufs Strengste verweigert wird [1]).

Von diesen maurischen Gegenden aus begannen schon frühe die Angriffe der Araber auf das westliche Europa, zuerst die auf Spanien, von deren Folgen wir nachher ausführlicher zu sprechen haben, dann die auf Sicilien [2]). Auf dieser Insel landete ein Feldherr des Emirs von Kairovan schon in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts (802); von der Unzufriedenheit des Volkes mit der Tyrannei byzantinischer Statthalter begünstigt, unterwarf er sich bald Palermo, welches fortan die Residenz der Wali oder Befehlshaber der Colonie wurde. Nach fünfzigjährigem Kampfe (878) fiel auch Syrakus, der letzte Punkt, an welchem sich die Griechen noch gehalten, und die ganze Insel war nun eine arabische Provinz. Unter der Verwaltung fast selbstständiger Emire erholte sich zwar das Land von der Verödung, die eine Folge des langen Kampfes gewesen war, nicht völlig; aber es erlangte doch eine Blüthe, wie wir sie in arabischen Reichen gewohnt sind, und Palermo war schon im Anfange des 10. Jahrhunderts eine so reiche und üppige Stadt, wie es damals in Italien wohl kaum eine zweite gab. In der Mitte desselben Jahrhunderts umfasste sie nach Ibn Haukals Schilderung mehr als dreihundert Moscheen, darunter eine, welche siebentausend Menschen aufnehmen konnte [3]). Um sich der Botmässigkeit der Beherrscher von Kairovan zu entziehen, schlossen sich die Statthalter von Sicilien mehr und mehr an die Kalifen von Kairo an, und erkannten diese endlich (978) als ihre Gebieter; eine Verbindung, welche nicht ohne inneren Einfluss blieb. Gegen das Ende des zehnten Jahrhunderts (unter dem Emir Abul Kasem † 995) erlangte die Insel den Höhepunkt ihres Glanzes unter der Herrschaft des Halbmondes, wurde aber bald darauf der Schauplatz einheimischer Kämpfe. Einer der streitenden Prätendenten wandte

---

[1]) Girault de Prangey (Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie. Paris 1841. p. 63) und Fergusson a. a. O. S. 396 bezeugen nur die Unzugänglichkeit. v. Schack a. a. O. II. 183 giebt nach arabischen Schriftstellern die im Texte enthaltenen Details.

[2]) Ueber Sicilien vgl. ausser den citirten Werken von Girault de Prangey und v. Schack (II. S. 252 ff.) H. Gally Knight Saracenic and Norman remains in Sicily und J. J. Hittorf et L. Zanth, Architecture moderne de la Sicile. Paris 1835.

[3]) v. Schack II. S. 253.

sich an den byzantinischen Befehlshaber von Apulien, welcher mit Hülfe der tapfern normannischen Ritter, die sich in diesen Gegenden gesammelt hatten, vorübergehende Vortheile erkämpfte (1039). Bald darauf fühlten sich diese kühnen Abenteurer stark genug, für eigene Rechnung zu erobern, und nachdem der glücklichste unter ihnen, Robert Guiscard, sein Reich in Neapel begründet hatte, erneuerte sein jüngerer Bruder, Graf Roger, den Kampf gegen die sicilischen Araber mit geringen Mitteln aber mit grosser Tapferkeit und Beharrlichkeit und mit so günstigem Erfolge, dass er nach kaum dreissig Jahren (1090) unbeschränkter Herrscher der reichen Insel war. Er war, wie er sich in seinen Edicten rühmt, als Befreier des christlichen Theiles der Bevölkerung von der Tyrannei der Araber aufgetreten und glaubte nun auch nach dem Siege diesen Kampf fortsetzen zu müssen. Er sorgte daher vor Allem für Erneuerung der Kirchen und kirchlichen Institute, zog abendländische Kolonisten in das Land, und unterwarf die Mauren vielfachen Beschränkungen, über welche ihre Chronisten bittere Klage führen. Aber schon sein Sohn, König Roger, erkannte die Unmöglichkeit, das arabische Element zu unterdrücken, und die Vortheile, welche der Reichthum und die höhere Cultur seiner maurischen Unterthanen ihm gewähren könnten. Auch mochte er selbst sich schon, wie die Mehrzahl der einheimischen Bevölkerung, an die feineren und gefälligeren Sitten derselben gewöhnt haben. Er nahm daher ein fast entgegengesetztes System an, dem auch alle seine Nachfolger huldigten. Sie begünstigten die vorgefundene moslemische Industrie, Kunst und Wissenschaft, ihre Verordnungen wurden in beiden Sprachen, lateinisch und arabisch, bekannt gemacht, und selbst in ihren Palästen duldeten sie Inschriften in den Zügen der vormaligen Beherrscher des Landes. Durch diese heilsame und milde Politik entstand eine Mischung arabischer und christlicher Elemente, welche wie den Sitten, so auch den Bauten der normannischen Eroberer ein eigenthümliches Gepräge giebt, das wir jedoch erst später ins Auge fassen werden, um uns jetzt mit den sicilianischen Bauwerken arabischen Styls zu beschäftigen.

In den langen und wilden Kämpfen, welche der Eroberung vorhergingen, waren ohne Zweifel die meisten Prachtbauten der arabischen Emire zerstört; Graf Roger, der Eroberer, spricht in einem seiner Diplome von den weiten und zerstreuten Ruinen der Schlösser, der Städte, und der prachtvollen, mit wunderbarer Kunst erbauten Paläste, welche dem Luxus der Saracenen gedient hätten[1]). Er selbst versuchte es nicht, sich diesen

---

[1]) Girault de Prangey a. a. O. p. 94 nach Pirri Sicilia sacra I. 695. — — „palatiorum suorum studio mirabili compositorum, — Saracenorum, quorum usibus superfluis haec deserviebant.“

Luxus anzueignen, und die ältesten kirchlichen Bauten aus normannischer Zeit zeigen, dass er sich nicht maurischer, sondern abendländischer Architekten bediente. Seine Nachfolger dagegen wollten den maurischen Fürsten im Glanze der Erscheinung und in den Mitteln des Wohllebens nicht nachstehen. Schon König Roger baute daher in der Nähe von Palermo zwei Lustschlösser nach maurischer Weise, Mimnernum, oder wie man jetzt für richtiger hält Minenium, und Favàrà, beide mit Parkanlagen und Teichen reichlich versehen. Von jenem sind keine Spuren mehr aufgefunden, obgleich ein italienischer Reisender vom Anfange des XVI. Jahrhunderts, Fra Leandro Alberti aus Bologna, es noch beschreibt, von diesem dagegen sind bei einem Teiche, der jetzt unter dem Namen Maredolce bekannt ist, noch erhebliche Ueberreste erhalten. Sein Sohn König Wilhelm folgte diesem Beispiele, und unter seinem Nachfolger Wilhelm II. rühmt ein arabischer Reisender, Ebn Djobeïr, die Pracht der Lustschlösser, welche Palermo umgaben, „wie ein reicher Schmuck den Hals eines jungen Mädchens“. Ob diese Fürsten sich dabei, wie es überaus wahrscheinlich ist, den Anlagen ihrer arabischen Vorgänger anschlossen und die Ruinen ihrer Paläste nur herstellten und vielleicht vergrösserten, ist ungewiss, jedenfalls aber ahmten sie dieselben nach und bedienten sich dazu arabischer Baumeister, welche ganz in dem Style ihres Volkes arbeiteten und sich auch den Schmuck arabischer Inschriften in alterthümlichen Zügen, an den sie gewöhnt waren, nicht versagten. Ihre Werke, wenn auch erst unter den normannischen Königen entstanden, können uns daher über den Baustyl der sicilischen Araber belehren.

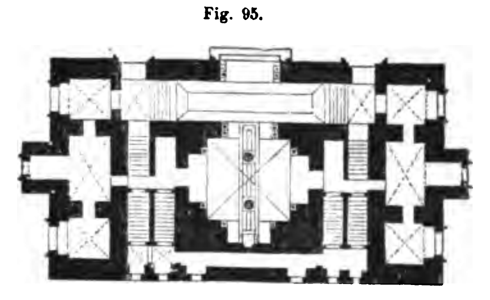
Die bedeutendsten unter diesen Bauten sind die Paläste Zisa und Cuba, beide in der Nachbarschaft von Palermo. Bei beiden haben wir positive Zeugnisse über ihre Entstehung unter den normannischen Königen. Für die Zisa das eines nahestehenden Chronisten, des Erzbischofs Romuald von Salerno († 1181), der sie als ein Werk König Wilhelms I. († 1166) beschreibt[1]), in der Cuba endlich das einer ausführlichen arabischen Inschrift, welche neuerlich entziffert und übersetzt, und in welcher der Name König Wilhelms II. († 1189) und die Jahreszahl 1182 genannt ist[2]).

[1]) Er benennt zwar diesen Palast, den König Wilhelm in der Nähe von Palermo erbauen lassen, Lisa; da aber seine Beschreibung ganz mit der der Zisa (die diesen Namen schon in einer Urkunde von 1278 führt) übereinstimmt, ist dies wahrscheinlich nur der Irrthum eines Abschreibers. Vgl. darüber die ausführliche Erörterung bei Gioacchino di Marzo, delle belle arti in Sicilia. Palermo 1858. I. 280. Abbildungen beider Paläste bei Girault a. a. O.

[2]) Die theilweise zerstörte und lange für völlig unleserlich gehaltene Inschrift ist von Michele Amari sorgsam copirt und lautet in den erhaltenen Theilen so: „Im Namen Gottes des gnädigen und barmherzigen. Merke auf, stehe still und beschaue. Du wirst ein prachtvolles Werk sehen, gehörig dem Besten der Erdenkönige, Wilhelm

Das grösste beider Monumente ist die Zisa (Al Aziza d. i. die Herrliche), ein Lustschloss in der Mitte eines weiten Gartens, etwa eine Meile südlich von der Stadt. Der Grundriss ist der eines Vierecks von bedeutend grösserer Breite als Tiefe, auf welchem in der Mitte der schmalen Seiten hohe viereckige Pavillons vortreten. Das Aeussere bildet eine grosse imposante Masse mit einfacher strenger Gliederung; die hohen Mauern, in Werkstücken sorgfältig aufgeführt, sind ringsumher durch horizontale Gesimse in drei Stockwerke abgetheilt, von denen das untere mit grösseren Blenden, die beiden oberen mit Arcaden und wirklichen oder falschen Fenstern versehen sind (Fig. 96). Im Innern gelangt man durch eine Vorhalle sogleich in den prachtvollen Empfangssaal, welcher von mässiger Grösse aber bedeutender Höhe mit Nischen, die von Stalaktitengewölben überdeckt sind, mit einem Springbrunnen in einer derselben, und an den Wänden mit bunten, glasirten Ziegeln und Marmorstücken geziert ist. Ein einfaches Kreuzgewölbe bedeckt den ganzen Raum. Ueber der Wölbung dieses Saales befand sich sonst ein offener Hof, durch welchen die niedrigen Frauengemächer des zweiten und die hohen Säle des obersten Stockwerks ihre Beleuchtung und vielleicht auch die Aussicht auf die Spiele und Festlichkeiten in dem unteren Raume erhielten [1]).

Fig. 95.



Schloss Zisa bei Palermo.

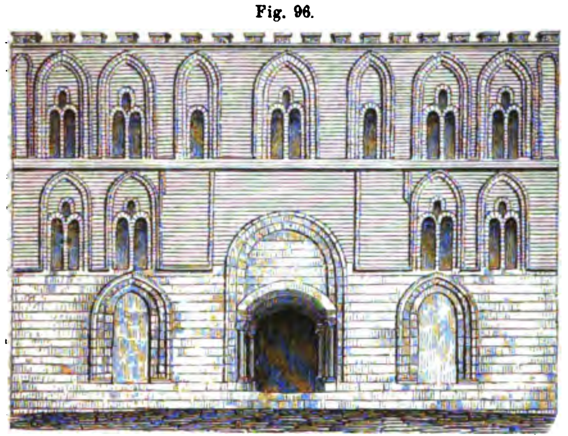
Die Cuba, nur eine halbe Meile von der Zisa gelegen, ist in ähn-

dem zweiten. Kein Schloss kann seiner würdig sein und seine Häuser genügen nicht, . . . zu denen man häufig die wallen sieht, welche seine Freigebigkeit in Anspruch nehmen." Dann nach einer Lücke, auf der andern Wand: „Geschehen nach den Zeichen der Zeit und der Chronologie . . . . . des Herrn Messias 1000 und 100, gefolgt von 80 und 2 Jahren. Lob sei Gott u. s. w." (Révue archéologique. Vol. VI. p. 669 ff.). Zu bemerken ist dabei, dass die Inschrift nicht, wie die anderen arabischen Inschriften aus normannischer Zeit die Anrufung der Dreieinigkeit, sondern nur die Gottes hat, und dass sie Wilhelm II. nicht als Erbauer, sondern nur als Besitzer nennt. Es ist daher sehr möglich, dass sie nur bei einer Herstellung entstanden ist. Auch die Nachricht des Romualdus Salernitanus ist nicht so genau, dass dadurch eine Herstellung eines älteren Gebäudes ausgeschlossen wird.

[1]) Jetzt ist dieser hochgelegene Hof wie das ganze Gebäude mit einem flachen Dache gedeckt und jene Gemächer werden durch eingebrochene Fenster erhellet. Abbildungen bei H. Gally Knight Saracenic and Norman remains in Sicily und bei Hittorf und Zanth, Archit. moderne de la Sicile. Girault de Prangey a. a. O. 78 ff. Di Marzo a. a. O. Vol. I. ad p. 328 und 352.

lichen Verhältnissen, zwar bedeutend kleiner, aber noch regelmässiger und zierlicher gebaut. Dabei ist überall der Spitzbogen angewendet, doch zum Theil in so gedrückter Form, dass man ihn kaum von dem Kreisbogen unterscheidet. Ein hohes Kranzgesimse bildete früher den oberen Abschluss mit einer langen Inschrift, die jetzt durch seine Verwandelung in einen Zinnenkranz zerstückelt ist. Im Innern gelangt man wieder durch einen länglichen Vorsaal in eine hohe, ursprünglich mit einer Kuppel[1]) gedeckte Halle, welche in der Mitte des Gebäudes liegend, ein Viereck mit drei Vertiefungen bildet, und theilweise noch prachtvoll geschmückt ist. Dieser Saal ist der wesentlichste Theil des Gebäudes, an den sich nur einige kleine Gemächer anschliessen; das Ganze war daher gewiss nicht zur Bewohnung bestimmt, sondern diente nur zu Festlichkeiten. Es war von mehreren Pavillons umgeben, von denen nur noch einer erhalten ist; er ist vierseitig, ganz offen, mit hohem Spitzbogen auf jeder Seite, oben von einer Kuppel gedeckt, und enthielt einen Springbrunnen. Wir befinden uns daher deutlichst auf dem Schauplatze reicher Gartenfeste mit allem orientalischen Luxus.

Fig. 96.



Schloss Zisa bei Palermo.

Diese Gebäude, die einzigen, welche uns über den Styl der Araber in Sicilien Auskunft geben, stehen den maurischen Bauten von Spanien nicht so nahe, wie denen von Kairo. Sie haben die solidere Bearbeitung des Materials, die langen Abtheilungen der einfachen hohen Mauer mit diesen gemein. Noch mehr deutet der Spitzbogen darauf hin, der in der Zisa mehr in einer leichten Ueberhöhung des Rundbogens besteht, in der Cuba dagegen zwar aus zwei Kreisstücken gebildet ist, aber doch in der eigenthümlichen, von der abendländischen abweichenden Construction, welche sich auch in Aegypten findet. Dennoch erinnern diese langen, regelmässigen Spitzbögen an manche Gebäude des christlichen Abendlandes, wenigstens ihrem Charakter nach, ohne bestimmte Aehnlichkeit. Eine Einwir-

[1]) Kubba heisst Kuppel und die vorhandenen Ueberreste der Eckwölbung gestatten wohl eine solche anzunehmen. Girault a. a. O. p. 90. Kuppelpavillons dieser Art scheinen besonders als Audienzsäle gedient zu haben. v. Schack a. a. O. II. 219.

kung christlicher Meister ist keineswegs anzunehmen, die Italiener dieser Zeit standen ohne Zweifel hinter den Arabern zurück, und den Byzantinern ist der Spitzbogen immer fremd geblieben. Dagegen scheint es, dass diese Aehnlichkeit des architektonischen Styls mit einem abendländischen Charakterzuge zusammenhing, der sich auch hier wie in Spanien selbst an den Saracenen geltend machte.

Wir wenden uns jetzt nach Spanien, zu dem Lande, in welchem die Araber in die nächste und engste Berührung mit den Christen kamen, wo ihre Cultur mehr als in einer anderen Gegend neben den allgemeinen Elementen muhammedanischen Geistes einen Zug europäischer Bestimmtheit annahm, in welchem uns auch bessere und zuverlässigere Nachrichten über die Ausbildung ihrer Architektur geboten werden[1]).

Seit dem Jahre 710 n. Chr. Geburt begannen die Befehlshaber des nördlichen Africa ihre Eroberungszüge gegen die benachbarte, durch alten Reichthum begehrenswerthe Halbinsel; schon im folgenden Jahre entschied die Schlacht von Guadelete das Schicksal der westgothischen Könige, welche bis dahin herrschten, und bald war der grösste Theil des Landes eingenommen und von arabischen Befehlshabern unter der anerkannten Oberherrschaft des Kalifen regiert. Nach wenigen Decennien wurde das ganze weite Reich der Araber durch die Unruhen bewegt, welche den Untergang der Kalifen aus dem Hause Moaviah und die Erhebung der Abbassiden zu Beherrschern der Gläubigen zur Folge hatten. Auch die westlichen Länder wurden dadurch aufgeregt, und in der Verwirrung des Moments gelang es hier dem letzten, der allgemeinen Vertilgung entgangenen Abkömmlinge des gestürzten Hauses, dem jungen Abd-el-Rahman, Anerkennung zu finden und ein bleibendes, unabhängiges Reich in Spanien zu gründen (755). Nach dreissigjähriger, glücklicher und kluger Regierung

---

[1]) Ueber die maurischen Bauten von Spanien sind wir mit sehr guten Nachrichten und Abbildungen versehen, namentlich in Alex. de Laborde Voyage pittoresque et historique de l'Espagne; Paris 1812. fol. tom. II. und in drei Werken von Girault de Prangey, von denen der Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie, Paris 1841. gr. 8. sehr gute historische Bemerkungen und Zeichnungen der Details, der Atlas: Monuments Arabes et Moresques de Cordova, Seville et Grenade (1836 bis 1839) vortreffliche Ansichten, und endlich die Hefte: Choix d'ornements Moresques de l'Alhambra sehr sorgfältige Zeichnungen der Arabesken enthalten. Ein viertes Werk von demselben Verfasser sind die Souvenirs de Grénade et de l'Alhambra. Paris. fol. — Vorzügliche Aufnahmen der Alhambra finden sich sodann bei J. Goury and Owen Jones, Plans, elevations, sections and details of the Alhambra. 3 Vols. fol. London 1842, malerische Ansichten bei Genaro Perez de Villa-Amil, España artistica y monumental. Paris 1842—1850. 3 Vol. Historische Nachrichten aus arabischen Quellen giebt in reicher Zahl v. Schack in dem angeführten Werke.

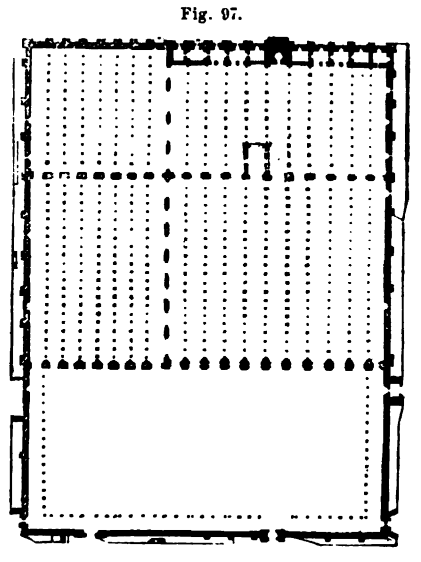
konnte er daran denken, seine Residenz Cordova eines mächtigen Fürsten würdig zu schmücken. Auch in Spanien hatten die Araber sich anfangs für ihre gottesdienstlichen Zwecke christliche Kirchen angeeignet. Als daher bei der schnellen Zunahme der muhammedanischen Bevölkerung in Cordova die bisherigen Moscheen nicht genügten[1]), warf man auch hier den Blick auf die alte Kathedrale, die bisher noch im Besitze der Christen geblieben war. Zuerst wurde ein gemeinsamer Gebrauch angeordnet, dann gegen eine Geldentschädigung und andere Vortheile auch die zweite Hälfte in Beschlag genommen, endlich aber im Jahre 785 oder 786 der Abbruch des alten Gebäudes und der Neubau einer grossen Moschee beschlossen. Nach den Vorschriften, die Abd-el-Rahman seinen Baumeistern gab, sollte sie ähnlich der von Damascus, grösser und prächtiger als die von den Feinden seines Hauses, den Abbassiden, neu erbaute zu Bagdad, vergleichbar dem berühmten Heiligthume zu Jerusalem sein. Indessen waren dies nur allgemeine Hinweisungen, eine genaue Nachahmung dieser höchst verschiedenen Gebäude lag keineswegs in seinem Plane. Bald nach seiner Ankunft in Spanien war der empfängliche Fürst bei dem Anblicke der grandiosen Bauten der Römer auf der Halbinsel, besonders der zu Merida, von Bewunderung ergriffen, er konnte nicht umhin mit diesen zu wetteifern, und die Eile des Baues, die Unerfahrenheit seiner arabischen und die Gewohnheit der einheimischen Arbeiter machte es rathsam, sich aus den Fundgruben römischer Bauwerke fertige Materialien anzueignen, und bei der Ergänzung des Bedarfs diesen Vorbildern zu folgen. Aus seinem ganzen Gebiete, von Kairovan bis Narbonne, und vielleicht auch durch die Gefälligkeit der byzantinischen Kaiser aus entfernteren Gegenden, wurden antike Säulen herbeigeschafft, und an den Kapitälen, wenn man nicht auch solche vorfand, die Form der korinthischen oder römischen nachgeahmt. Der eilig betriebene Bau erhielt zwar schon nach zwölf Monaten einen vorläufigen Abschluss, wurde dann aber unter Abd-el-Rahmans Sohne Hescham fortgesetzt, von seinen Nachfolgern mit Zusätzen und Verschönerungen versehen, und endlich zuerst durch Hakem II. (961—976), dann aber in noch viel grösserem Umfange unter der vormundschaftlichen Regierung Almansurs für den jungen Kalifen Hescham II. (976—1001) vergrössert. Weitere Ausschmückungen des Heiligthums kamen durch andere maurische Fürsten hinzu, aber schon im Jahre 1146 wurde die Stadt wieder von den Christen erobert und blieb fortan in ihrem Besitze. Nunmehr zum christlichen Dome geweiht wurde die vormalige Moschee durch

[1]) Eine vielleicht übertreibende Nachricht (bei v. Schack II. S. 224) meldet, dass sich Cordova zur Zeit seiner höchsten Blüthe mit 113000 Häusern, 3000 Moscheen, 900 Bädern und 28 Vorstädten längs des Guadalquivir ausgedehnt habe. Ueber den Bau der grossen Moschee von Cordova vgl. v. Schack a. a. O. S. 184 ff.

die Einrichtung eines Chores verändert, und noch später im sechszehnten Jahrhundert unter Karl V., da die allzuweiten Räume den christlichen Gewohnheiten zu wenig entsprachen, durch Fortnahme einzelner Säulen und Einfügung von Wänden in der Mitte des grossen arabischen Tempels eine Kirche errichtet, welche, da ihr Altar nach christlichem Gebrauche in Osten liegt, sich in der Breitenrichtung der Moschee erstreckt. In diesem Zustande ist das Gebäude noch jetzt erhalten und giebt uns, da diese Veränderungen meistens sehr kennbar sind, eine genügende Auskunft über seine bauliche Geschichte.

Das Gebäude Abderahmans schloss sich in seinem Plane an die herkömmlichen Abtheilungen der Moschee an, indem die grosse Umfangsmauer auch einen Vorhof einfasste, der von drei Seiten von Säulenhallen umgeben war und auf der vierten in das bedeckte Heiligthum führte. Die Anordnung dieses letzten ist indessen sehr eigenthümlich und scheint nicht ohne eine Erinnerung an christliche Basiliken entstanden. Es wird nämlich in seiner Längenrichtung von Norden nach Süden durch zehn Säulenreihen in elf Schiffe getheilt, von denen das mittlere um weniges breiter ist und so die Linie andeutete, welche zu der Halle des Gebetes führte, und in welcher auch das Hauptportal sowohl des Vorhofes als der Moschee selbst lagen. Hakem II. vergrösserte diese Anlage dadurch, dass er sämmtliche elf Schiffe nach Süden zu verlängerte, wodurch dann eine Verlegung des Mihrab und der Maksura nöthig wurde, übrigens aber die ganze Anordnung dieselbe blieb. Die Erweiterung Almansurs war sehr viel umfassender, indem er auf der östlichen Seite des bisherigen durch Hakem verlängerten Baues acht neue Schiffe anfügte und dem Vorhof eine entsprechende Breite gab. Allein auch er liess den alten Bau, dem er sich auch in den Details anschloss, unverändert, behielt namentlich das Hauptschiff desselben in der ursprünglichen Bedeutung bei, obgleich dasselbe nun keineswegs in der Mitte lag, sondern auf der Ostseite eine viel grössere Zahl von Arcadenreihen neben sich hatte. Die neunzehn Schiffe in der Längenrichtung, aus welchen dieser dergestalt erweiterte

Fig. 97.



Grundriss der Moschee zu Cordova.

Bau bestand, sind von solcher Tiefe, dass ihre Säulen im Sinne der Breite (von Osten nach Westen) dreiunddreissig kleinere Schiffe bilden. Keines dieser Schiffe ragte aber wie in christlichen Kirchen durch seine Höhe über die andern empor, sondern der ganze weite Raum war (einzelne kleine an ausgezeichneten Stellen angebrachte Kuppeln abgerechnet) von gleicher Höhe. Die Säulen stehen dabei so nahe an einander, dass die Schiffe in der Längenrichtung nur eine Breite von vierzehn Fuss haben. Diese Säulen selbst sind von Granit, Porphyr, Jaspis und Marmor, theils kannelirt, theils glatt, meistens von gleichem Durchmesser, ohne Basis, mit verschiedenen Kapitälen korinthischer Art, die aber häufig nur rohe, unvollendete Arbeit zeigen. Auf den Kapitälen erhebt sich ein schmaler, länglich viereckiger Mauerpfeiler, der bis zu den Deckbalken hinaufgeht, und welcher in der Längenrichtung mit den Pfeilern über den benachbarten Säulen durch zwei frei über einander gewölbte Bögen verbunden ist. Der erste dieser Bögen ist an seiner Wurzel eingezogen, und bildet also eine Hufeisenform, der andere steigt von einem kleinen Gesimse in einfacher Rundung auf. Diese senkrechten Stützen tragen dann die Haupt- oder Querbalken. Da die verbindenden Bögen nur in der Längenrichtung gezogen sind, so gehen die Schiffe in diesem Sinne immer unter der geraden Decke und zwischen der fortlaufenden Mauerverbindung von Stützen und Bogen hindurch, während die Querschiffe keine solche fortlaufende Begrenzung oberhalb der Säulen haben, sondern die Bögen jener Längenreihe durchschneiden. Der Vergleich mit den Schiffen unserer christlichen Kirchen ist daher bei diesen Durchgängen noch weniger als bei jenen begründet, man legt ihnen nur deshalb diesen Namen bei, weil die Seitenthüren in sie hineinführen, weil sie nicht viel schmaler sind, wie die Schiffe in der Längenrichtung, und weil endlich bei diesen vielfach sich durchkreuzenden Säulenreihen die eine nicht weniger bedeutend erscheint wie die andere.

Die ursprüngliche Bedeckung des Innern ist nicht mehr erhalten, man hat sie im Jahre 1715 aus Besorgniss des Einsturzes durch ein leichtes Tonnengewölbe ersetzt. Aus der Beschreibung eines Schriftstellers und aus manchen Ueberresten kann man sie indessen ergänzen. Sie bestand in den freien Deck- und Querbalken, durch welche man auf den offenliegenden Dachstuhl hindurchblickte. Ueber jedem der neunzehn Schiffe[1]) war nämlich eine besondere Bedachung mit schrägen Balkenrüstungen angebracht; zwischen diesen Dächern lagen grosse bleierne Abzugrinnen, und äusserlich waren die Dächer mit Blei gedeckt, die Zwischenräume zwischen

[1]) Girault de Prangey p. 42. Es bleibt nach der Schilderung des Morales (vom Jahre 1572), welche er anführt, zweifelhaft, ob die Dächer in der Längen- oder in der Breitenrichtung liefen; die Zahl der Schiffe, welche Morales ausdrücklich angiebt, scheint für die Längenrichtung zu entscheiden.

den Dachschrägen aber durch grosse bleierne Blätter verziert. Das ganze Dachwerk, im Innern reich mit Malereien und Schnitzwerk ausgestattet, bestand aus einem nur in der Berberei heimischen Fichtenholze, das sich durch eine besondere Dauerhaftigkeit auszeichnet. Marmorplatten mit mannigfaltigen Sculpturen bedeckten die Wände bis zur Decke. Noch reicher waren die heiligen Stellen geschmückt, von welchen weiter unten zu sprechen ist.

Eine hohe zinnengekrönte Mauer mit zwanzig erzbeschlagenen Thüren umgab die ganze Moschee. An der Nordseite erhob sich der prächtige von Abd-el-Rahman III. erbaute Minaret[1], auf dessen Spitze ein Pavillon für die Muezzins oder Gebetsausrufer stand. Nahe dabei lag das Hauptportal des Hofes der Moschee, welcher auf drei Seiten von Colonnaden umgeben war und in der Mitte schattiger Olivenbäume den Brunnen für die Abwaschung umschloss. Von hier gelangte man in die Moschee selbst, welche nicht wie gegenwärtig durch eine Mauer geschlossen war, sondern sich mit einer Säulenstellung gegen den Hof zu öffnete. Ihre Aussenmauern, wegen der Ungleichheit des Bodens theilweise auf einem Unterbau ruhend, sind von verschiedener Dicke und theils von Steinen oder Ziegeln, theils aus einer Mischung von Erde, Steinen und Kalk errichtet[2]. Sie werden von thurmartigen Strebepfeilern verstärkt und sind mit Zinnen gekrönt, welche das Dach verdecken. An der Südseite entsprechen die Strebepfeiler der Zahl der Säulenreihen, so dass sie offenbar als Widerlage der Bögen dienen sollten; in Osten und Westen sind nur zehn Strebepfeiler in bei weitem grösserer Entfernung von einander, zwischen welchen dann die Thüren und die Luftfenster angebracht sind. Die Thüren sind von einfach viereckiger Form mit Marmorpfosten, über ihnen ein Hufeisenbogen. Die Fenster haben Säulen an den Seiten, sind mit Steinen von durchbrochener Arbeit gefüllt und ebenfalls mit Hufeisenbögen gedeckt. Alle diese Bögen sind mit keilförmigen, dem Radius entsprechenden, Sculpturen verziert. Der Schmuck eines Frieses mit Koraninschriften, welcher in den späteren Moscheen so gewöhnlich ist, fehlt hier noch, aber ungeachtet der mässigen Höhe macht das Aeussere durch seine langen, einfachen Linien und durch den Ausdruck von Solidität noch immer eine bedeutende Wirkung.

Höchst wunderbar dagegen ist der Anblick des Innern. Man denke sich diesen unermesslichen Wald von Säulen[3] in ihren sich durchschnei-

---

[1]) Er wurde erst im Jahre 1593 zerstört. v. Schack II. S. 243.

[2]) Dieses schwache Material wurde von den Arabern oft angewendet und ist noch jetzt in Spanien unter dem Namen: Tapia bekannt. Girault, Essai und v. Schack II. S. 200.

[3]) Die Zahl ist nicht ganz festgestellt, weil einzelne Säulen an vielen Stellen fehlen und durch andere Constructionen ersetzt sind. Die arabischen Schriftsteller geben

denden Reihen, die freien Bögen doppelt übereinander, dann die dunkelglänzenden Balken des Dachstuhls, dies Alles aber mit wechselnden durchsichtigen und undurchsichtigen Theilen bei der unverhältnissmässig geringen Höhe von etwa vierunddreissig Fuss und in der schwachen Beleuchtung,

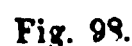


Fig. 98.



Moschee zu Cordova.

die in den vorderen Theilen nur durch die offenen Thüren und durch die Steinarbeit der Luftfenster, an den südlichen heiligen Orten aber unterhalb der Kuppeln etwas stärker hineindrang, und die entfernten Stellen ungleich und matt durchschien. Diese ganze Anordnung versinnlicht auf eine sehr derbe Weise den bildlosen Cultus des Islam, in welchem das Auge keine Befriedigung erlangen sondern nur das Ohr auf die Stimme des Imam lauschen und die innere Sammlung des Gemüthes zu den vorgeschriebenen Gebete nicht erschwert werden sollte. Aber dennoch ist schon der Anfang zu jener phantastischen Richtung, zu dem Wohlgefallen an scharfen Contrasten und überraschender Entwickelung der Formen gemacht; in den wunderlichen Bögen, welche sich übereinander frei erheben und in dem Gold- und Farbenglanze der Decke, welcher hindurchschimmert. Sehr

sie bis auf 1400, die neueren gewöhnlich auf 850 an. Eine gute Abbildung des Innern findet sich auch in Chapuy's Moyen age pittoresque n. 115.

merklich musste dieses phantastische Element hervortreten, wenn die Gläubigen sich nach Sonnenuntergang und vor Tagesanbruch zu den bestimmten Stunden des Gebetes einfanden und nun viele tausend Lampen ein glänzendes Licht auf die wechselnden Bögen und die funkelnde Decke ausstrahlen liessen [1]).

Reicher geschmückt als die anderen Schiffe ist das, welches vom Haupteingange zu der Halle des Gebetes führte. Hier sind nämlich an den Wandpfeilern über den Kapitälen Pilaster von weissem Marmor angebracht, an ihrem Stamme mit einer Zeichnung von Rauten, Zickzack und senkrechten Gliederungen versehen und mit flachen Kapitälen gekrönt. Die Arcaden bestehen auch hier wie in den anderen Theilen des Gebäudes aus wechselnden Lagen von Ziegeln und Steinen, sind aber bunter verziert. Der höchste Reichthum entwickelte sich endlich in der Maksura, dem vor der Südwand gelegenen heiligsten Theile der Moschee, welcher von einer des Nachts verschlossenen, vielleicht gitterartig durchbrochenen Wand umgeben und durch drei prachtvoll geschmückte Pforten zugänglich, die fünf mittleren der elf Langschiffe in dem Anbau des Hakem einnahm. Sie bildete den Eingang zu drei unmittelbar an der Südwand gelegenen Hallen, welche durch ihren lichtstrahlenden Schmuck von musivischen Blumengewinden und Inschriften das Auge schon von fern auf sich zogen. Die mittlere, grösseste und glänzendste dieser Hallen, in der Richtung des Hauptschiffes gelegen, durch einen auf vier kostbaren Marmorsäulen ruhenden Hufeisenbogen geöffnet, und von einer grossen Kuppel in weissem Marmor überwölbt, enthielt auf ihrer Südseite den Mihrab, eine Nische von achteckiger Form, die in der Pracht ihrer musivischen Ornamente alles überstrahlte, bedeckt mit einer muschelförmigen Kuppel aus einem Marmorblock von etwa 17 Fuss im Durchmesser. Seitwärts zu beiden Seiten dieses Allerheiligsten befinden sich zwei andere Kapellen, minder glänzend wie diese aber doch von grosser Eleganz. Eine an der achteckigen Nische des Mihrab angebrachte Inschrift benachrichtigt uns, dass dieser Prachtbau von dem Kalifen Hakem angeordnet, und im Jahre 965 n. Chr. G. vollendet wurde [2]).

In diesen reicher ausgeschmückten Theilen erkennen wir schon die Spuren eines anderen Geschmacks, als der war, welcher bei der Gründung der Moschee durch Abdelrahman herrschte. Bei dieser schloss man sich

[1]) Die Sorge für die helle Beleuchtung war ein Gegenstand, an welchem die Nachfolger des Erbauers ihre Freigebigkeit übten, die Zahl der Lampen wird auf sieben- bis zehntausend angegeben, und Almansur, der Erweiterer der Moschee, fügte noch eine Stiftung für eine beträchtliche Zahl von Wachskerzen hinzu.

[2]) Vgl. die verschiedenen Auslegungen dieser Inschrift bei Girault de Prangey, Essai p. 45.

sichtbar an das Vorbild römischer Bauten an, und wich nur da ab, wo es die Unbekanntschaft der arabischen Meister mit den Regeln einer soliden Construction oder die veränderten Bedürfnisse mit sich brachten. Nur an solchen Theilen trat die noch unentwickelte Richtung der Araber einigermaassen hervor. Für die Ausstattung der äusseren Mauern mit Strebepfeilern hatte man an römischen Monumenten, an Wasserleitungen und Amphitheatern Vorgänger gefunden, zu Säulen und Kapitälen benutzte man alte Fragmente oder ahmte sie genau nach. Die geringe Höhe dieser Säulen erregte aber schon Schwierigkeiten, wenn man nicht zu der künstlichen Construction mehrerer Stockwerke übergehen und die Bedeckung mit Holzbalken beibehalten wollte. Hier fiel man daher auf ein eigenthümliches, wenn auch keineswegs schönes und harmonisches Auskunftsmittel, indem man auf den Säulen Mauerpfeiler errichtete, und diesen die nöthige Verstärkung durch dazwischen gezogene Bögen gab. Da ein einfacher Rundbogen nicht die erforderliche Höhe erreichte, so wählte oder erfand man den Hufeisenbogen, welcher, indem er nicht bloss die Hälfte, sondern einen viel grösseren Theil des Kreises aufnimmt, schon weit höher hinaufsteigt. Ein Aufsatz auf den Kapitälen, wie er in spät römischen Gebäuden schon vorgekommen war, um unterhalb des Bogens die Erinnerung an das Gebälk zu gewähren, in fast würfelförmiger Gestalt, diente dazu, den Vorsprung, welchen der Bogen an seinem unteren Theile erhalten sollte, zu stützen. Da aber auch dieser Bogen noch nicht die erforderliche Höhe erhielt, um die Deckbalken zu berühren, so spannte man einen zweiten darüber. Der phantastische Anschein dieser Formen war gewiss nicht beabsichtigt, sondern nur das unwillkürliche Resultat einer dreisten und eigenthümlichen Construction. In den späteren Bauten der spanischen Araber führte die Neigung zu einer bunten und überreichen Ausschmückung dahin, dass man bizarre, in solider Construction kaum ausführbare Formen durch eine Scheinarchitektur von Holz und Stucco herstellte. Hier behalten die baulichen Formen, wenn auch ungewöhnlich und auffallend, doch immer noch den Charakter einfacher Kraft, und der glänzende Schmuck ist durchweg in monumentalen Stoffen, in bunten Marmorarten, in Gold und Mosaiken ausgeführt. Daher wurde denn auch dieser Schmuck nur auf solche Gebäude verwendet, welche unmittelbare Stiftungen des Beherrschers der Gläubigen waren, während in anderen, minder begünstigten die primitive Strenge deutlicher hervortrat. So in der ehemaligen Moschee und jetzigen Kirche Christo de la Luz in Toledo. Sie ist ein kleines quadratisches Gebäude, das durch vier in die Mitte gestellte Säulen in neun kleinere Quadrate abgetheilt wird. Die Stützen sind untereinander und mit den Umfassungsmauern durch schmucklose Hufeisenbögen verbunden, darüber sind die Wände mit offenen Arcaden versehen und sämmtliche Räume, der

mittlere am höchsten, mit kuppelartigen Gewölben bedeckt. Die Formen sind streng und einfach und denen der Moschee von Cordova nahe verwandt[1]). Auch in anderen Gegenden Spaniens und anf den benachbarten Inseln findet man mehrere Gebäude mit ähnlichen Formen, namentlich mit antiken Säulen und korinthischen Kapitälen neben dem Hufeisenbogen, welche man daher dieser Frühzeit zuschreiben kann[2]).

Bald darauf wandte sich die unruhige Thätigkeit der Araber zu Eroberungen anderer Art; die Neigung auf Aneignung der Kenntnisse und geistigen Vorzüge der römischen Vorzeit und Gegenwart, machte sich wie im Orient unter den Abbassiden auch bei den spanischen Arabern geltend. Die mächtigen Kalifen des westlichen Reiches traten nun ebenfalls mit den christlichen Beherrschern von Byzanz in Verbindung. Schon im Jahre 822, dann wieder im Jahre 850 sah Cordova glänzende Gesandtschaften der oströmischen Kaiser, welche reiche Geschenke, Werke der Kunstfertigkeit jener Gegenden, mit sich brachten. Es konnte nicht fehlen, dass die empfänglichen Mauren bald diesen Luxus des byzantinischen Hofes sich anzueignen strebten. Unter der Regierung Abdelrahman's III. (912—961) erreichte der Glanz von Cordova die höchste Stufe; er, der den Titel des Beherrschers der Gläubigen annahm, den seine Vorfahren den alten Kalifen des Orients gegönnt hatten, wollte auch in dem Glanze seiner Paläste und in der Ausstattung seiner Moscheen den mächtigsten Fürsten nicht nachstehen. Mehrere Städte seines Reiches erhielten Verschönerungen, aber die höchste Pracht behielt er seinem Lieblingsaufenthalte vor. Es war dies eine neugegründete Stadt am Guadalquivir, wenige Meilen von Cordova, welche er nach dem Namen seiner geliebtesten Gemahlin Az-Zahra (d. i. die Blühende) benannte. Die Beschreibung, welche arabische Schriftsteller von dem hier errichteten Palaste geben, lauten mährchenhaft[3]). Viertausend dreihundert Säulen verschiedenen Marmors wurden aus allen Gegenden herbeigeführt, die meisten aus Africa, viele aus Spanien; hundertsechsundvierzig sandte der byzantinische Kaiser zum Geschenk, und selbst aus der Hauptstadt der abend-

[1]) Fergusson I. S. 457. v. Schack II. S, 227. Abbildung bei Girault de Prangey, Essai. I. 6. Fig. 1 u. 2. Eine Innenansicht der Kirche bei Villa-Amil. Vol. 2.

[2]) So in den Bädern von Granada, Palma in Mayorca, Cordova, Valencia, Barcelona und an einem Thore zu Toledo. Die Bäder von Girona scheinen dagegen nicht, wie man angenommen hat, maurischen Ursprungs. Girault Essai. S. 58 ff. Eine hohe Marmornische, vielleicht der Mihrab der alten Moschee findet sich im Dome zu Tarragona. Sie enthält eine Inschrift mit der Jahreszahl 960, mit welcher Entstehungszeit die einfache Form des Hufeisenbogens auf antikisirenden Säulen und der strenge Charakter der umgebenden Ornamentik sehr wohl übereinstimmen. (Abbildung bei Girault a. a. O. Taf. 1 und bei Kugler, Bauk. I. S. 521.)

[3]) Ausführliche Beschreibung nach arabischen Schriftstellern bei v. Schack a. a. O II. 202 ff. und bei Girault de Prangey, Essai. p. 50 ff.

ländischen Christenheit, aus Rom, wusste sich der Kalif neunzehn seltene Stämme zu verschaffen. Wände und Fussböden waren mit durchsichtigem Marmor in kostbarer Arbeit ausgelegt, die Balken des Daches von Cedernholz, mit Gold und Azur bemalt. In den Sälen fingen Becken und Muscheln von eleganter Form die springenden Wasser auf. In einem dieser Säle prangte dieses Becken mit einem goldenen Schwan von bewunderungswürdiger Schönheit, in Constantinopel gefertigt, während ringsumher zwölf andere Thiergestalten, die in Cordova selbst gearbeitet waren, Wasserstrahlen spieen [1]. Darüber hing von der Decke herab eine grosse Perle, welche der byzantinische Kaiser dem Erbauer zum Geschenk gemacht hatte. Die Bögen an den acht Thüren dieses Saales waren von Ebenholz und Elfenbein, mit Gold und Steinen ausgelegt. Wie die Pracht wird auch die Grösse des Schlosses, welche viele Tausende von Dienern erforderte, von den arabischen Schriftstellern gepriesen. Die Zahl der kostbaren, mit vergoldetem Eisen und Kupfer beschlagenen Thüren wird auf mehr als fünfzehntausend angegeben. Der Palast erhob sich über Terrassen, die mit zauberischen Gärten prangten; hier waren in Gehegen seltene Thiere, in Gitterkäfigen buntfarbige Vögel eingeschlossen; das Gemurmel der Springbrunnen mischte sich mit dem Rauschen der Blätter und wurde von dem Gesange der Nachtigallen und dem Girren der Turteltauben übertönt. Auf einer Anhöhe dieses Gartens stand ein Lusthaus, von weissen Marmorsäulen mit goldenen Knäufen getragen, in dessen Mitte eine porphyrne Riesenmuschel mit Quecksilber gefüllt war, das ab- und zufloss und von der Sonne beschienen mit seinem Wiederschein auf allen Wänden wie ein Silbermeer wogte. Vielleicht war dies die Stelle des Palastes, wo mit einer, frommen Moslems anstössigen Neuerung das Bildniss der schönen Zahra selbst aufgestellt war. Als diese zum ersten Male den mit orientalischer Schnelligkeit errichteten glänzenden Palast betrat, sagte sie, auf das Dunkel des nahen Berges deutend: „Siehst Du nicht, o Herr, dass diese blendende Schönheit in den Armen eines Mohren liegt?“ Der aufmerksame Kalif, da er den Berg nicht abtragen konnte, befahl sogleich, den dunkeln Wald auszurotten und dafür Feigen- und Mandelbäume zu pflanzen. Dennoch

---

[1] In dem Kloster S. Geronimo bei Cordova wird noch ein Hirsch von Bronce aufbewahrt, der von arabischer Arbeit scheint, und den man auf der Stelle von Zahra gefunden haben will. Girault a. a. O. S. 71. note 1. Das Brunnenbecken selbst war aus Spanien oder Constantinopel herbeigeführt und mit menschlichen Gestalten geschmückt. v. Schack. S. 205. Noch in der 2. Hälfte dss XI. Jahrhunderts hatten sich einzelne Theile des Palastes erhalten. Gegenwärtig bezeichnet nur noch ein grosser Schutthaufen die Stelle, welche Cordoba la vieja genannt wird. Nachgrabungen, welche aber bald wieder eingestellt wurden, haben einige Marmorfragmente zu Tage gefördert. v. Schack a. a. O. S. 209.

war die finstere Ahnung der schönen Beherrscherin des Palastes nicht unbegründet gewesen; denn seine Herrlichkeit war von kurzer Dauer, bereits im Jahre 1008 in den Kriegen der maurischen Thronprätendenten wurde er zerstört [1]).

Wir sehen aus dieser Beschreibung wie reich und glänzend sich hier schon alles gestaltet, wie die orientalisch üppige Phantasie an die Stelle jener einfachen, schweren Formen der ersten Jahrhunderte eintritt. Auch jetzt noch genügte aber den Arabern ihre eigene Erfindungsgabe nicht; wie sie sich anfangs an den vorgefundenen altrömischen Styl anschlossen, nahmen sie jetzt ihre Zuflucht nach Byzanz, um von daher reichere Formen zu entlehnen. Arabische Schriftsteller erzählen, dass Abdelrahman III, bei seinen Palastbauten Werkleute aus Constantinopel beschäftigt habe [2]), und eine Anschauung dieses byzantinischen Einflusses gewährt uns das noch erhaltene, bereits erwähnte Sanctuarium der Moschee zu Cordova, das wenige Jahrzehnte nach der Gründung von Zahra vollendet wurde. Hier finden wir nämlich in der Art und in der Ausführung der Decoration entschieden byzantinische Formen. Basament und Fries dieser Kapelle sind in weissem Marmor, mit Rankengeflechten, welche ihren Ursprung aus den Ornamenten römischer Friese verrathen, mit Kragsteinen des korinthischen Styls, mit Palmetten und Eierstäben, an welche sich kufische Inschriften anschliessen [3]). Daneben sind die Gewölbe und Wände mit Mosaiken auf Goldgrund in den einfachen Farben und mit derselben Zeichnung bekleidet, wie wir sie schon in den byzantinischen Kirchen von Ravenna gesehen haben. Auch erzählt ein arabischer Schriftsteller (Edrisi) ausdrücklich, dass griechische Arbeiter an diesen Mosaiken beschäftigt waren [4]). Indessen sagte diese Verzierungsart den Arabern so sehr zu, dass sie sich aneigneten, und dass sich in Andalusien selbst Fabriken von Fesifisa (so nannten sie diese Technik) bildeten, welche die Kunst Pflanzengenwinde und Blumen in ihr darzustellen, zu hoher Vollkommenheit brachten [5]). Doch ging dieses Anschliessen an den byzantinischen Styl nicht so weit, dass man die eigenthümlichen und bizarren Formen, die man bisher gewonnen hatte, namentlich den Hufeisenbogen,

[1]) Girault a. a. O. S. 51. v. Hammer Gemäldesaal III. S. 113. Aehnliche Städte und Villen von hochgepriesener Schönheit gründete auch der Reichsverweser Almansur, so die Stadt Zahira, östlich von Cordova, ebenfalls am Guadalquivir, dessen Ufer überhaupt mit prachtvollen Gärten, Lustschlössern und Villen übersäet waren. v. Schack a. a. O. II. S. 209 ff.

[2]) Makkari, bei v. Schack II. 217.

[3]) Girault a. a. O. pl. 4.

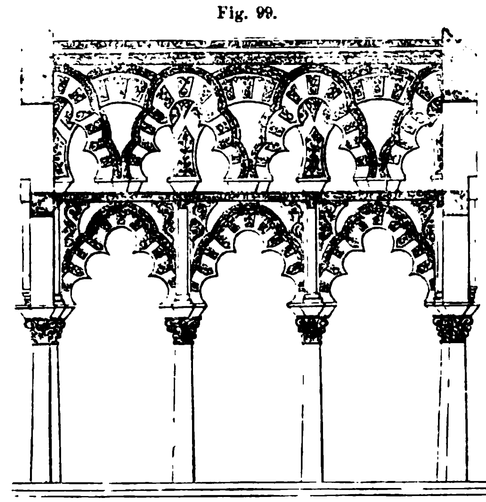
[4]) Derselbe p. 57.

[5]) v. Schack. S. 199.

aufgab, und bald bewegte sich die arabische Phantasie in ihrer eigenthümlichen durch diese griechischen Elemente begünstigten Richtung freier und sicherer.

Es ist uns nicht vergönnt die Schritte dieses Entwickelungsganges im Einzelnen zu verfolgen. Von den meisten Bauten, welche unter Almansurs vormundschaftlicher Regierung entstanden, von zwei Moscheen in Toledo, welche ein namhafter arabischer Architekt gründete, von der Moschee Sobecha und den Palästen der grossen Familien in Cordova ist uns nichts geblieben, und die Erweiterung der grossen Moschee dieser Stadt schloss sich zu eng an den Styl des älteren Gebäudes an, um eine Anschauung des historischen Fortschritts zu gewähren. Nur eine Construction innerhalb dieser Moschee, die jetzige Kapelle Villa-Viciosa[1]) giebt uns eine Anschauung von einem solchen Uebergange. Es ist dies ein viereckiger Raum am Eingange des hinteren Theils der Moschee, überwölbt, an seinen Wänden reich verziert und an den Seiten mit Bogenöffnungen versehen. Die Bestimmung dieses kleinen Gebäudes ist ungewiss; dass es als Kanzel des Imams gedient habe, wird bezweifelt, weil diese in den Moscheen von Aegypten und im Orient einfach und schmucklos oder doch bloss von Holz errichtet sind. Nach einer Inschrift diente es zu Versammlungen und Besprechungen der Imams und Gelehrten, und die Erhöhung, welche sich jetzt darin findet und es einer Kanzel ähnlich macht, kann von einer Restauration, die es im vierzehnten Jahrhundert unter der Regierung Peters des Grausamen erhielt, herrühren. Hier finden wir nun noch Säulen und Pfosten wie in den älteren Theilen des Gebäudes, dabei aber schon Bögen, welche aus mehreren Kreisstücken zusammengesetzt sind, und Verzierungen, nicht wie früher in Stein oder Mosaik, sondern in gebrannter und glasirter Thonerde, welche in ihren vielfach wechselnden Verschlingungen von Sternen, Polygonen und anderen regelmässigen Fi-

Fig. 99.



Kapelle Villa-Viciosa im Dome zu Cordova.

[1]) Chapuy moyen age pittoresque n. 73. Nach v. Schack II. S. 240 wäre ihre Erbauung kaum später als in das Ende des X. Jahrhunderts zu datiren.

guren einen ganz anderen Geist anzeigen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass auch dieser Raum bei der Vergrösserung der Moschee durch Almansur ausgeschmückt ist.

Das 11. Jahrhundert war ein weniger glückliches für die spanischen Araber. Innere Zwietracht und die Angriffe der christlichen Ritter, unter denen im Laufe dieses Jahrhunderts der grosse Cid Campeador aufstand, vernichteten bald die Macht der Kalifen von Cordova. Einzelne Gewalthaber machten sich in verschiedenen Gegenden selbstständig, bis endlich der Almoravide Yussuf ben Teschfin, welchen der Herrscher von Sevilla zum Beistande gegen die Christen angerufen hatte, den grössten Theil des arabischen Spaniens sich unterwarf und von Marocco, seiner Hauptstadt, aus beherrschte. Wie es scheint, waren diese Mauren den spanischen Arabern an Bildung nicht überlegen, wenigstens nicht in der Architektur, vielmehr bedienten sie sich auch in ihrer Heimath fortan andalusischer Baumeister und Arbeiter [1]). Die Wirkung dieser veränderten Sachlage war daher keineswegs, dass die Formen und Traditionen aus anderen muhammedanischen Gegenden in Spanien wiederum Eingang fanden, wohl aber wurde dadurch der Zusammenhang mit der, jetzt freilich auch immer mehr sinkenden byzantinischen Kunst unterbrochen, und der angeborene Sinn der Einheimischen konnte sich nun freier entwickeln. Auch mangelte ihnen dazu ungeachtet der beständigen Kämpfe mit ihren Glaubensgenossen und mit den Christen keineswegs die Musse und Gelegenheit; denn diese Kämpfe wurden mit ritterlichem Geiste und von kleinen Schaaren ausgefochten, sie gestatteten an manchen Stellen friedlichen Verkehr und selbst freundliche Berührungen der Kämpfenden. Von der Eroberung an hatten die Araber mit der ihnen eigenthümlichen Gewandtheit die Vortheile des wohlgelegenen Landes zu benutzen gewusst, und der grosse Wohlstand, der dadurch unter den ommajadischen Kalifen sich gebildet hatte, litt durch diese Unruhen nicht bedeutend, während die Errichtung vorübergehender Herrschaft die erneuerte Gelegenheit zur Entwickelung fürstlicher Pracht darbot.

Die Reihe der maurischen Bauwerke eröffnen vielleicht einige Monumente Toledos. Dahin gehört die Puerta del Sol, ein schlanker Thorbau zwischen zwei Rundthürmen etwa aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts. Ueber dem hufeisenförmig geschwungenen Spitzbogen ist die Mauer in zwei Geschossen durch Wandarcaden gegliedert, deren theilweise ausgezackten Hufeisenbögen sich gegenseitig durchschneiden [2]). Einer späteren Zeit scheint die ehemalige Synagoge Santa Maria la Blanca [3]) anzugehören,

[1]) Girault a. a. O. S. 116, nach Ebn Said, einem Schriftsteller des 13. Jahrhunderts. v. Schack S. 239.

[2]) Abbildung bei Girault de Prangey, Essai tab. 2. Fig. 2.

[3]) Abbildung bei Villa-Amil, Vol. 1. Bei Fergusson a. a. O. I. S. 457. Nach

eine basilikenartige Anlage, fünfschiffig und mit stark geschwungenen Hufeisenbögen über den polygonen Pfeilern. Darüber sind die Mauern mit Blendarcaden, die Kapitäle sowie die zierlichen Füllungen zwischen den Pfeilerbögen und Gurtgesimsen mit Stuckornamenten geschmückt. Wichtiger sind die Bauten von Sevilla. In dieser reichen Stadt, die schon durch die Dynastie der Abbadiden zu hoher Blüthe gelangt und mit üppigen Palästen geschmückt war[1]), hielten die africanischen Beherrscher Spaniens in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts häufig ihr Hoflager und statteten es zu diesem Zwecke mit Gebäuden aus, welche zum Theil noch aufrecht stehen. Von der Moschee, welche im Jahre 1172 auf Befehl des Yussuf Abu Jakub gegründet wurde, sind nur noch geringe Reste an der Nord- und Ostseite des jetzigen Doms erhalten[2]). Sie zeigen noch dieselbe Anordnung wie an der Moschee von Cordova, unverzierte Mauern mit viereckigen Strebepfeilern, zwischen welchen die Thüren und wirkliche oder scheinbare Fenster angebracht sind, von Zinnen gekrönt. Dagegen unterscheiden sich die Details der Fenster und Thüren von denen des älteren Bauwerkes. Die Bögen haben durchweg eine spitze Form und sind inwendig mit vorragenden Spitzen kleinerer Bögen besetzt; dem früheren Hufeisenbogen nur darin verwandt, dass sie an ihrem Fusse eingezogen sind und über der tragenden Säule etwas ausladen. Wichtiger ist der Minaret, die s. g. Giralda von Sevilla, im Jahre 1195 gegründet, und bis auf den oberen Theil, der in Folge eines Erdbebens im 16. Jahrhundert neu und im modernen Styl gebaut ist, noch ganz in ursprünglicher Gestalt erhalten. Es ist ein kräftiges viereckiges Gebäude von 43 Fuss Breite und 174 Fuss Höhe, auf welchem sich früher ein kleinerer, ebenfalls viereckiger Aufsatz von 20 bis 30 Fuss Höhe erhob, dessen Spitze mit vier grossen Kugeln von vergoldetem Erze geschmückt war. Im Innern der dicken Mauern zieht sich eine, auch zum Hinaufreiten geeignete Rampe bis zu der Plattform. Das Aeussere dieser Mauern ist am unteren Theile in regelmässigen Lagen von Quadern erbaut und unverziert, weiter oben dagegen durch horizontale und senkrechte glatte Mauerstreifen auf jeder Seite in zwei Stock-

---

v. Schack II. S. 246 wäre die Entstehungszeit beider Bauwerke nicht mit Sicherheit in die Zeit vor der Eroberung durch die Christen (1085) zu setzen. Girault de Prangey, Essai S. 77 und zu Taf. 2 schreibt die Puerta del Sol gewiss mit Recht dem Ende des XI., die Synagoge aber (zu Taf. 6) dem XII. Jahrhunderte zu.

[1]) v. Schack II. 229.

[2]) Hauptsächlich in dem s. g. Orangenhof (Patio de los Naranjos) einem reizenden Spaziergange. S. Girault de Prangey, Atlas, Monuments arabes etc. Seville pl. 1. Jennings Landscape Annual 1836 pl. 42. v. Schack II. S. 241 und 244 bemerkt, dass die in der ehemaligen Moschee verwendeten antiken Säulen die Vermuthung erwecken, dass sie schon in der ersten Zeit arabischer Herrschaft errichtet, und im XII. Jahrhundert nur restaurirt sei.

werke und in jedem in drei hohe und schmale viereckige Felder abgetheilt. Das mittlere dieser schlanken Abtheilungen enthält ein Fenster, die beiden äusseren sind mit einer feinen rautenförmig verschlungenen Verzierung gefüllt, welche von kleinen Säulen und deren Bögen aufsteigt. Die Fenster und Stockwerke haben, da jene durch die Abschrägung der inneren Rampe bedingt sind, auf den verschiedenen Seiten des Thurmes verschiedene Höhe; indessen bemerkt man diese Ungleichheit wenig, und das ganze Werk macht vielmehr einen sehr wohlthätigen, einfachen und geregelten Eindruck. In den Details finden wir hier die Formen des altarabischen und des byzantinisirenden Styls fast verschwunden, bis auf wenige Reminiscenzen. Die kleinen Säulen haben zwar noch korinthische Kapitäle, aber statt der gedrückten Gestalt eine zierliche Form; die Bögen statt der schwerfälligen weiten Kreisform den Charakter des Spitzen, doch so, dass sie niemals eigentliche und einfache Spitzbögen darstellen, sondern oben und an ihren inneren Seiten mit mannigfach wechselnden kleinen Kreistheilen, wie weiche Stoffe mit Kanten ausgezackt sind. Aus diesen Bögen und als eine Fortsetzung derselben entwickelt sich dann die Ornamentation des oberen Wandfeldes, welche zu den viereckigen Einfassungen desselben, von denen sie begrenzt und abgeschnitten wird, in keinem inneren Verhältnisse steht, sondern vielmehr gegen das rechtwinkelige Princip der Construction eine diagonale Richtung andeutet. Aehnliche Thürme findet man in Marocco, Rabat, Tunis, Tetuan, während die Minarets in Kairo und im Orient abweichend sind.

Fig. 100.



Giralda zu Sevilla.

Das dritte bedeutende maurische Gebäude von Sevilla ist der Alcazar, der Palast, dessen Geschichte freilich eine weniger einfache und bekannte ist, der aber dennoch im Wesentlichen dieselben Formen, wie die Giralda, nur in reicherer Anwendung zeigt. Wie es scheint, hatte schon Abdelrahman I. in Sevilla ein Schloss, dass er mit Gärten umgeben liess. Wahrscheinlich aber verdankt das gegenwärtige Gebäude seine erste Entstehung den mächtigen Emiren von Sevilla, Aben Abed und El Mohamed, welche bis zu ihrer Verdrängung durch die Almoraviden im 11. Jahrhunderte hier residirten, und deren Alcazar von den Geschichtsschreibern erwähnt wird. Bedeutende Erneuerungen erhielt es dann vielleicht durch die africanischen Fürsten, Yussuf Abu Jakub und Jakub el Mansur, in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, gleichzeitig mit der Errichtung der Moschee und der Giralda. Sogleich nach der Einnahme von Sevilla durch die Christen

wurde es königlicher Palast, später in den Jahren 1353 bis 1364 unter der Regierung Peter des Grausamen durch arabische Bauleute, endlich unter Karl V. und seinen Nachfolgern im neueren Style restaurirt. Arabische Inschriften feiern eben sowohl den Namen des Don Pedro wie die der früheren maurischen Fürsten. Die Details der älteren Theile haben hier denselben Charakter wie in der Giralda und unterscheiden sich noch sehr wesentlich von denen die wir in Granada kennen lernen werden. Dagegen sind ein Gemach in ersten Stockwerke und der grosse Audienzsaal, der wie in der Alhambra den Namen des „Saales der Gesandten“ führt, beide den Inschriften zufolge unter Peter dem Grausamen aufgeführt, in der Form und Ausstattung den gleichzeitigen Prunkgemächern der Alhambra völlig ähnlich[1]. Der Saal der Gesandten bildet ein Quadrat, offene Säulenstellungen mit antikisirenden compositen Kapitälen führen in die Seitengemächer. Buntglasirte Ziegelplatten (Azzulejos) schmücken den unteren Theil der Wände, darüber bedeckt ein Reichthum bunter Stuckornamente die hohen Flächen, bald als Felder von Schriftbändern eingefasst, bald in Form von Blendarcaden oder Friesen. Eine Kuppel, deren Auflager von überhängenden Stalaktitengewölben gebildet wird, bedeckt das Ganze. Noch jünger ist ein Arcadenhof vor dem Saale, er stammt aus dem 16. Jahrhunderte, seine Formen sind schwer, zum Theil schon mit den Elementen des neuen Styles vermischt.

In den dunkeln Hallen der Moschee von Cordova und den ähnlichen vereinzelten Ueberresten in anderen Städten Spaniens haben wir den Charakter der ersten Epoche arabischer Architektur in diesem Lande kennen gelernt, in welchem die streng religiöse Richtung und die schwerfällige Anwendung byzantinischer Formen vorherrschen, in den Bauten von Sevilla sehen wir die freiere Entwickelung eines eigenthümlich orientalischen Sinnes aber noch gemischt mit Reminiscenzen aus jener älteren Zeit. Sie bilden den Uebergang zu einer völlig selbstständigen, überreichen Gestaltung der südlichen Phantasie. Das glänzende Beispiel dieser dritten und letzten Stufe geben uns die Bauten von Alhambra.

Die Blüthe von Granada bildet den letzten Akt in dem Drama arabischer Herrschaft in Spanien. Schon im 10. Jahrhundert gegründet, war diese Stadt ohne Bedeutung geblieben, so lange die arabischen Fürsten in den nördlichen Gegenden residirt hatten. Um so mächtiger hob sie sich, nachdem Cordova und später Sevilla wieder von den christlichen Königen eingenommen waren und Andalusien die letzte Zuflucht der muhammedanischen Bevölkerung Spaniens wurde. In diesem von der Natur mit ihren reichsten Gaben verschwenderisch ausgestatteten Lande sammelten sich nun alle Kräfte, welche früher für das grössere Gebiet ausreichen mussten,

[1]) Abgebildet bei Girault de Prangey, Essai I. 14 und 15.

Gewerbfleiss und Bildung, Tapferkeit und Schätze. Unter dem Scepter eines klugen und mächtigen Regenten, des Ibn ul Ahmar aus dem Stamme der Nassriden, der hier um 1238 ein selbstständiges Reich gründete, erlangte die schöne Provinz bald eine hohe Bedeutung. Eine dichte und erwerbsame Bevölkerung wusste dem üppigen Boden die reichsten Früchte abzugewinnen, Handel und Fabrikthätigkeit blüheten, und Granada wurde eine Schule der Künste und Wissenschaften und der Sitz eines glänzenden Hofes von ritterlicher Galanterie und feiner Bildung. In der langjährigen Berührung durch Kämpfe und friedlichen Verkehr hatten die muhammedanischen Bewohner von Spanien manche Elemente christlicher Sitte und abendländischer Gesetzlichkeit aufgenommen, welche sich bei ihnen mit der kühnen Eleganz und dem leichten Schwunge orientalischer Phantasie und mit der eigenthümlichen Schärfe und Consequenz des arabischen Volkscharakters paarten. Aus dieser Mischung entstand jene heitere und freundliche Sitte, der graziöse Luxus und die Lust an zärtlichen und ritterlichen Abenteuern, welche noch heute den Volkssagen und Dichtungen den anmuthigsten Stoff bieten.

Die Natur selbst scheint Granada für ein solches Festleben bestimmt zu haben. Wie eine Warte schaut das wehrhafte königliche Schloss von seiner Höhe in die liebliche Vega, das breite, üppige Thal hinab, wo der Xenil und Darro mit ihren goldgelben Wellen zwischen dem Schmelz der immergrünen, fruchttragenden Bäume hindurchschimmern, und kühlende Winde von den benachbarten, schneebedeckten Gebirgen die Luft erfrischen und mit Wohlgerüchen durchhauchen. Bald drängte sich hier in den engen Strassen eine rege maurische Bevölkerung um dem Luxus der Fürsten und Mächtigen zu dienen. Im Wetteifer mit dem Glanze der Natur begannen nun der König und die Grossen ihre Paläste zu schmücken; schon im 13. Jahrhundert rühmen arabische Schriftsteller die Schönheit dieser Stadt vor allen anderen; im 14. erreichte diese Pracht den höchsten Gipfel. Ein Beschreiber schildert diese Paläste mit der Festigkeit und Zierlichkeit ihrer schlanken Thürme, mit ihren kühlen Sälen und Gemächern, deren Decken in Gold und Azur, deren Böden in reichem Mosaik glänzen; er vergleicht die Stadt mit einer Schale voller Edelsteine.

Diese Paläste der reichen Familien sind fast ganz verschwunden, nur einzelne Ueberreste sind in der Stadt erhalten, deren Häuser aber noch immer mit ihren schmalen und dunkeln Eingängen und dem offenen, von Orangenbäumen umgebenen Hofe den orientalischen Charakter tragen. Vor Allem aber giebt uns noch das königliche Schloss auf der Alhambra ein wohlerhaltenes Bild jener alten Pracht.

Die Alhambra ist der obere, rings von Befestigungen umgebene Theil der Stadt, die Citadelle, auf welcher ausser der Wohnung des Für-

sten auch noch andere öffentliche Gebäude und die Häuser der Beamten und Grossen ausgedehnten Raum hatten. Von Aussen her zeigt sie, sogar in den Theilen, welche das prachtvolle Schloss enthalten, durchweg nur die Gestalt der Festung; Mauern und Thürme folgen allen Einbiegungen des Berges und erheben sich über den schroffen Felswänden in wehrhaftem, stolzem Ernst. Die Benennung Alhambra ist von der rothen Farbe des Steines (Medinet Alhambra, die rothe Stadt) hergeleitet. Das herrliche Schloss wurde im 13. Jahrhundert wahrscheinlich von dem Stifter der granadinischen Dynastie, Ibn ul Ahmar († 1272) gegründet [1]. Seine Nachkommen setzten das Begonnene fort und vollendeten dessen Ausbau. Mohammet III. († 1311) errichtete in den Mauern des Schlosses eine glänzende mit Mosaiken und Sculpturen reich geschmückte Moschee, deren Kosten aus dem jährlichen Tribute besiegter Christen gedeckt wurden. Jussuf I. (Abul Hedschadsch, 1333—1354) schmückte während seiner friedlichen und umsichtigen Regierung alle Räume des Schlosses mit solcher Freigebigkeit, dass man ihn der Goldmacherei zieh. Auch sein Sohn Muhammed V. setzte diese Verschönerungen fort; sein Name findet sich in mehreren Gemächern des Schlosses. Die Zeit von der Stiftung des Reiches bis zu seinem Tode (1390) bezeichnet die Höhe der Kunst von Granada und dieser Epoche gehören ohne Zweifel die wesentlichsten Theile des noch vorhandenen Bauwerkes an. Auch später fehlte es nicht an Neubauten; noch einer der letzten Könige, Muley Hassan (1445—1453), fügte einzelne Theile hinzu. Wir haben hier also die letzte, reifste und üppigste Blüthe der orientalischen Kunst in Spanien. Ein Theil des Schlosses, namentlich auch der Eingang im Innern der Festung, ist zerstört und hat einem modernen Palast weichen müssen, welchen Karl V. hier errichten liess, und dessen schwerfällige Formen eigenthümlich mit der Grazie der arabischen Verzierungen contrastriren. Indessen sind die schönsten Theile des inneren Baues, die Prachtsäle und Wohngemächer, noch erhalten. Sie gruppiren sich hauptsächlich um zwei Höfe, den Hof der Alberca und den Löwenhof [2].

An der Südseite des Hofes der Alberca, da wo jetzt der Bau Karls V. liegt, war der Eingang; wie man weiss, ein Gebäude von mehreren Stockwerken, in welchem sich ohne Zweifel die Räume für die Wachen und Diener und die Vorsäle für Boten und Wartende befanden. Der Hof der

---

[1]) Näheres über die Baugeschichte bei Owen Jones Alhambra und v. Schack a. a. O. II. 298 ff.

[2]) Ueber die Eintheilung und Verbindung der Räume giebt der Plan bei de Laborde und die Beschreibung in Girault de Prangey, Essai p. 152 ff. die beste Auskunft.

Alberca selbst[1]) ist der grösste Raum im Innern, ein Viereck von etwa 130 Fuss Länge und halber Breite, dessen Mitte ein grosses, von Myrthen umgebenes Bassin bildet. Auf den langen Seiten sieht man die Wände der beiden Flügel des Palastes, auf jeder der beiden anderen dagegen sind Säulenhallen von sieben Bögen, von denen die südliche den Eingang enthält. Die nördliche führt in den sogenannten Comares-Thurm[2]) einen Bau von riesiger Mauerstärke, der sich hoch über dem steilen Flussthale des Darro erhebt. Kleine Nischen zu beiden Seiten des Einganges dienten, wie die Inschriften vermuthen lassen, zum Aufstellen von Wasserkrügen für die Ankömmlinge. Den vorderen Raum des Thurmes nimmt die Halle des Segens (Antisala de la Barca)[3]) ein, demnächst gelangt man in den Thron- oder Audienzsaal der noch heute „Saal der Gesandten" genannt wird. Dieser Saal bildet einen grossen quadraten Raum, nimmt fast die ganze Höhe des Thurmes ein, und ist mit einer in Holz construirten Kuppel bedeckt. Auf drei Seiten wird er in zwei Stockwerken von grossen Fenstern beleuchtet, welche, in der Dicke der gewaltigen Mauern angebracht, wie kleine Zimmer erscheinen, wohlgeeignet zu abgesonderten Gesprächen der versammelten Hofleute und Ritter. Aus den Fenstern hat man die herrlichste Aussicht auf die Stadt, das Thal und die benachbarten Berge; hier konnten die edlen Mauren, wie die Romanze sie nennt, die

Waffenhelden von Granada
Mauren zwar, doch edle Männer[4])

oder ihre angebeteten Damen den Kämpfen zwischen maurischen und christlichen Rittern zuschauen, welche diese unter den Augen so erlauchter Zeugen auszufechten liebten. Der Raum auf der westlichen Seite des Hofes der Alberca führte zu verschiedenen Baulichkeiten, welche jetzt zerstört sind, und unter welchen sich die Moschee befunden haben soll. Auf der östlichen liegen die zum Theil erhaltenen Badegemächer und Durchgänge, vermittelst welcher man zu dem prachtvollsten Flügel des Schlosses, in welchem die Wohnzimmer und Festsäle der königlichen Familie sich befanden, gelangte. Diese sind glücklicherweise noch sehr vollständig erhalten und geben uns die überraschende Anschauung des zierlichen und glänzenden

---

[1]) Auch Patio del Estanque, Hof des Teiches, oder Patio de los Aragones, Myrthenhof, oder endlich der Hof der Bäder genannt.

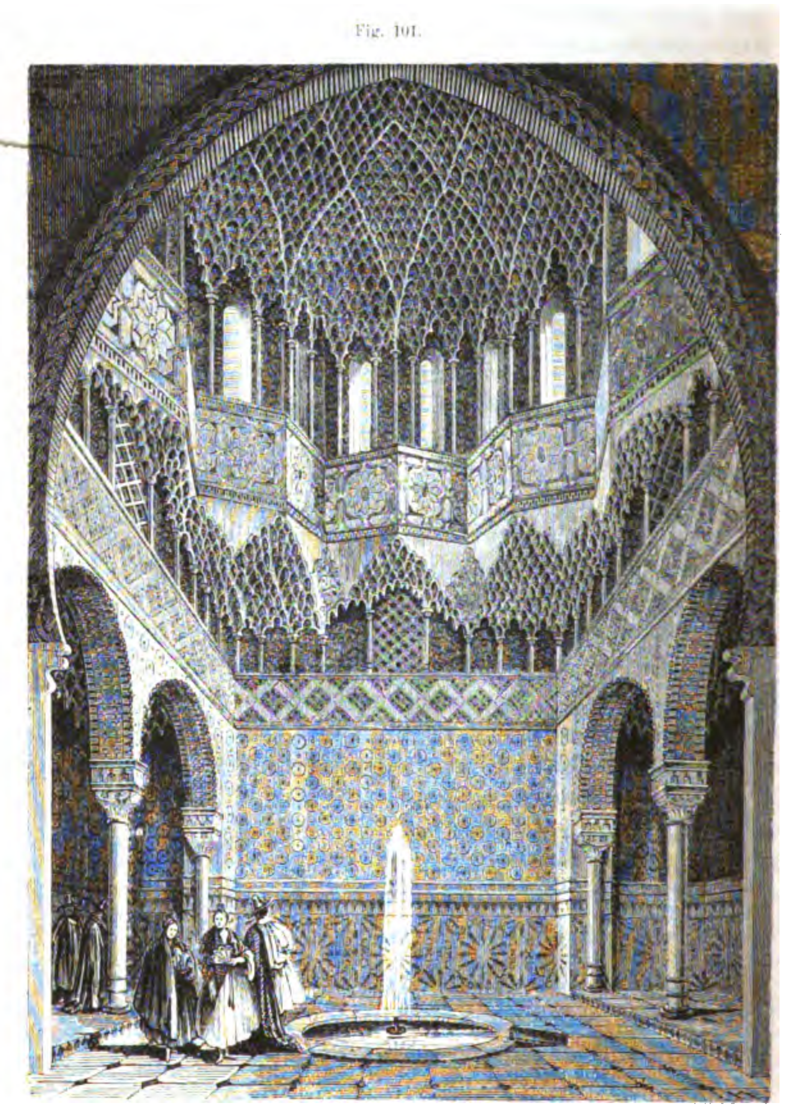
[2]) So benannt von dem bei Malaga gelegenen Orte Komaresch, dessen Bewohner als Bauleute oder als Besatzung mit ihm in Verbindung gestanden haben müssen.

[3]) Von dem Arabischen baraka d. i. der Segen.

[4]) Caballeros Granadinos
Aunque Moros, hijos dalgo,
n derstori Hia de los guerros civiles de Granada.

Styls dieser Architektur. Den Mittelpunkt dieser Anlagen bildet der berühmte Löwenhof, ein länglich viereckiger offener Hofraum, in der Richtung von Westen nach Osten, so benannt nach einem auf zwölf Löwen von schwarzem Marmor ruhenden Bassin. Der Raum ist zunächst von einer Säulenhalle umgrenzt, an welcher die zierlichen Säulen zwar auf den beiden gegenüberstehenden Seiten symmetrisch, übrigens aber mit

Fig. 101.

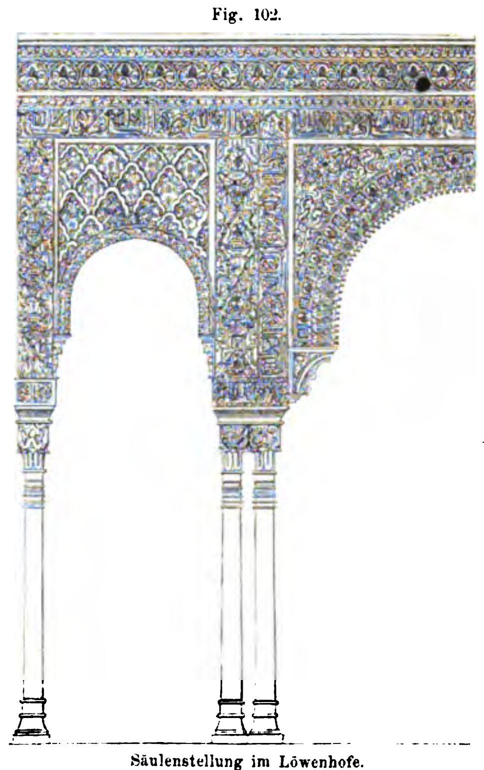


Die Abencerragenhalle zu Alhambra.

wunderlicher Unregelmässigkeit bald einfach, bald gekuppelt (Fig. 102), bald sogar in Gruppen von drei oder vier Säulen umhergestellt sind, und auf der westlichen und östlichen Seite in kleinen offenen, mit einem Bassin versehenen Pavillons vorspringen. Die westliche Seite bildet den Eingang vom Hofe der Alberca her, die drei anderen führen zu den reichsten und prachtvollsten Localen. Im Süden nämlich liegt hier die Halle der Abencerragen, eine Festhalle mit einem Vorsaale, so genannt, weil hier der König Boabdil die Glieder dieser berühmten ritterlichen Familie ermorden liess (Fig. 101); im Norden ihr entsprechend die Halle der zwei Schwestern, Frauengemächer, aus einem grossen Saale mit zwei Nebenhallen und einem Kabinet bestehend. Dieses hat den Blick auf einen kleinen inneren Garten, während die Halle der Abencerragen an der Aussenmauer des Palastes liegt. Auf der östlichen Seite ist endlich noch ein langer, schmaler Saal oder Corridor, welchen man ohne geschichtlichen Grund den Saal des Gerichtes (Halle der Justiz) nennt.

Alle diese Räume sind nun auf das Reichste und Glänzendste mit farbigen Ornamenten geschmückt, die Halle der Schwestern leistet darin das Höchste. Im Style der Architektur sind sie im Wesentlichen gleich, während die Zeichnung der Decoration auf das Mannigfaltigste wechselt. Die Säulen sind durchweg schlank und leicht [1]), Stäben ähnlich und ohne Kannelirungen zumeist in weissem Marmor ausgeführt, zum Theil, namentlich im Innern der Gemächer, farbig ausgelegt. Die Basis wird durch einen oder zwei ganz flache Rundstäbe von dem Stamme gesondert und besteht aus einer einfachen sanften Hohlkehle ohne Wulst oder andere Gliederung. Ein länglicher Hals aus vielen Hohl-

Fig. 102.

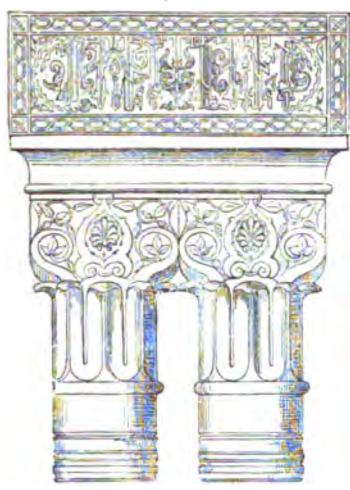


Säulenstellung im Löwenhofe.

[1]) Die des Löwenhofes haben bei einer Höhe von 9 Fuss nur eine Dicke von 9 Zoll.

Fig. 103.

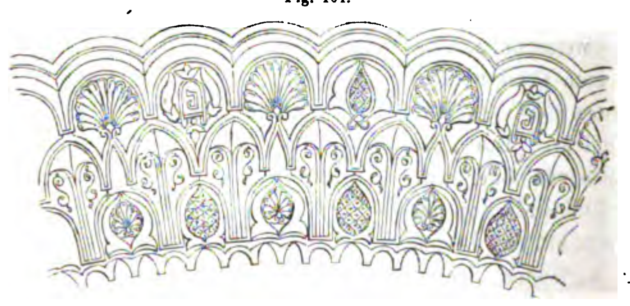




Doppelkapitäl aus Alhambra.

kehlen, Plättchen und Wulsten von geringer Ausladung bildet die Vorbereitung zu dem Kapitäle. Dieses hat fast immer die Gestalt eines kleinen, an den unteren Ecken abgerundeten Würfels, der mit pflanzenartigen Verschlingungen, zuweilen auch mit kleinen Stalaktitengewölben verziert ist. Auf der, bei gekuppelten Säulen beiden gemeinschaftlichen, Deckplatte ruht ein rechtwinkeliger Würfel oder Balken, von dem ein in der Breite und Ornamentation ähnlicher Mauerstreifen senkrecht aufsteigt und oben in einen horizontalen, der Wand entlang geführten Gebälkstreifen mündet. In dem durch diese senkrechten und horizontalen Streifen rechtwinkelig umschlossenen Raume ist dann der Bogen angebracht, der hier selten in spitzer Form, meistens als Rundbogen mit senkrechter Verlängerung, oft mit einer leisen Andeutung der Hufeisenform vorkommt, obgleich häufig die ihn einfassenden Ornamente oben eine abgerundete Spitze bilden. Er ruht auch niemals auf den Kapitälen oder Würfeln, sondern schliesst sich nur durch eine Abschrägung oder Console an den senkrechten Mauerstreifen an; er hat daher keine constructive Bedeutung, sondern ist nur eine zierliche Ausfüllung des Raumes zwischen den senkrechten und horizontalen Mauertheilen. Die inneren Seiten dieser

Fig. 104.



Bogensaum, Alhambra.

Bögen sind nicht einfach glatt, sondern immer mit künstlichen Decorationen in Stuck verziert, welche in Spitzen herabhängen und oft reich verschlungen und durchbrochen sind, zuweilen auf der ganzen inneren Breite des

Bogens, gewöhnlich bloss an den beiden äusseren Rändern; die französischen Beschreiber vergleichen diese Verzierung mit Stickereien oder Spitzenarbeit (en broderie, dentelées). Häufig indessen hat diese Verzierung auch die Form von Stalaktiten, welche sich dann an gewissen Stellen in Gruppen tiefer senken, und so mit einer, in der That nicht mehr erfreulichen, schwerfälligen Bizarrie, mehr ein treppenförmiges Aufsteigen, als den freien Schwung des Bogens zeigen[1]). Aehnliche doch leichtere Verzierungen umgeben den oberen Rand des Bogens, während die Eckräume über demselben etwas einfacher, gewöhnlich mit abgerundeten rautenförmigen Figuren bekleidet, manchmal durchbrochen sind. Man sieht, diese ganze Bogenstructur ist nichts als ein leichter Schmuck, welcher höchstens den Zweck erfüllt, den lästigen Zudrang der Sonne in die dahinter gelegenen Räume zu verhindern, oder mit seinen zackigen Spitzen und Durchbrechungen ein angenehmes Spiel des Lichtes hervorzubringen.

Die anmuthige Pracht dieser Festgemächer mit Worten zu schildern, ist fast unmöglich. Indessen muss ich wenigstens auf einige Eigenthümlichkeiten dieses Schmuckes aufmerksam machen. Der Fussboden ist gewöhnlich mit weissen Marmorplatten belegt. Die Wände sind nach einem im Ganzen gleichbleibenden Systeme verziert. Am Boden herum läuft bis zur Höhe von drei oder vier Fuss eine Bekleidung mit farbigen Fayenceplatten (Azulejos), welche ein zwar ziemlich reiches, aber doch noch einfaches Muster bilden, das oben durch einen schmalen Streifen mit aufrechtstehenden Spitzen zinnenartig verziert ist. Darüber beginnt dann die reichere Bekleidung mit Stuckornamenten. Sie besteht zunächst aus einem einfachen oder doppelten Friese mit Inschriften, die aber zugleich als Decoration behandelt sind, indem die Buchstaben sich mit den Verzierungen durchschlingen. Ueber diesem Friese kommt dann die Hauptverzierung, ein grosses Quadrat oder Rechteck, teppichartig mit künstlich verschlungenen Ornamenten durchzeichnet, von einer Borte eingefasst, und so den ganzen

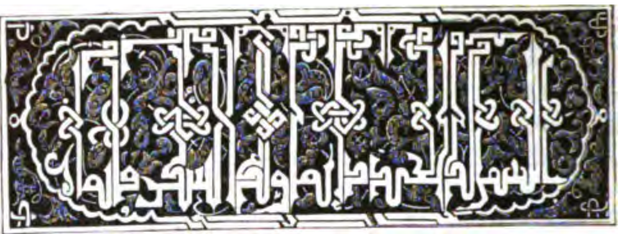
Fig 105.



Untere Wandbekleidung in Azulejos.

[1]) So namentlich in den Pavillons am Löwenhofe, wo diese Form wahrhaft hässlich wird. S. Girault de Prangey Mon. Arab.

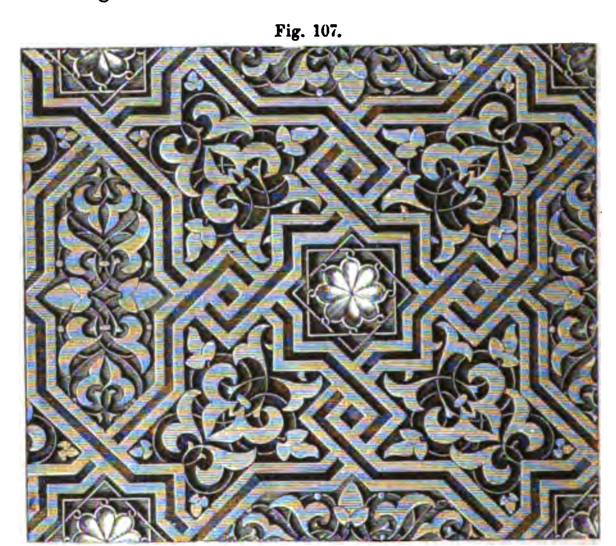
Fig. 106.



Inschrift-Ornament aus Alhambra[1]).

Raum zwischen Thüren und Fenstern ausfüllend. Darüber endlich ein ziemlich breiter Fries als Grundlage der Bedeckung, öfter mit kleinen Halbsäulen als Trägern der Kuppelstücke. Die Kuppeln haben nun beständig, wenigstens an den Zwickeln, die schon beschriebene Stalaktikenform, indem sie aus lauter kleinen, zusammengesetzten Nischen mit herabhängenden Spitzen bestehen[2]).

Fig. 107.



Wandverzierung, Alhambra.

---

[1]) Diese Inschrift, welche im Gesandtensaal wiederkehrt, enthält die Worte: O Gott, Dir sei immerdar Lob, Dir sei ewiger Dank.

[2]) Sie sind nicht wahre Wölbungen von Stein oder Ziegeln, vielmehr häufig (wie in den Gallerien des Hofes der Alberca, im Gesandtensaal der Alhambra und in dem des Alcazars von Sevilla) aus kleinen Stücken Holz künstlich zusammengesetzt. In den anderen Räumen der Alhambra sind sie nur die innere Bekleidung eines Dachstuhls von schrägen und horizontalen Balken, der in den Winkeln Plattformen bildet, und an dem die einzelnen kleinen, in Stuck geformten Nischen mit Nägeln, Haken, Holzkeilen und sogar mit Binsen befestigt sind. Diese unsolide Construction ist aber mit so viel Sorgfalt und Vorsicht ausgeführt, dass sie den Jahrhunderten glücklichen Widerstand geleistet hat.

Diese Kuppeln leuchten dann ebenso wie die Verzierungen der Wände in wechselnden, sehr geschmackvoll gewählten Farben, welche so geordnet sind, dass unten bescheidene, reinliche, dann in den Hauptflächen der Wände die vollsten, würdigsten, endlich an den entfernten, buntgegliederten Theilen der Decke die leuchtendsten Farben vorherrschen. In demselben Sinne ist die Zeichnung der Verzierungen gewählt; unten einfachere Verschlingungen geradliniger Figuren, meistens in gebrochenen Farben, an den teppichartigen Wandflächen künstliche, sinnreiche Muster, in kräftigeren Farbentönen mit Karmin, Gold und Blau; um diese herum mit einem Wechsel von architektonischer Bedeutsamkeit die goldglänzenden, phantastischen Buchstaben der Inschriftenzüge, endlich in der Kuppel wiederum mehr einfache Formen. Die Muster der Verzierungen sind einander zwar vielfach ähnlich, aber niemals ganz gleich, immer in neuen sinnreichen Combinationen wechselnd, gleichsam Variationen über dasselbe Thema. Es ist dabei auf eine leichte Beschäftigung der Phantasie, auf einen träumerischen Reiz abgesehen; dass müssige Auge soll sich in diesen Verschlingungen verlieren, auf diesen glänzenden und frischen Farben sich tändelnd ergehen. Darauf zielen denn auch die Inschriften hin, welche bald in den strengen Zügen der alten, kufischen Schriften, bald in den verschlungenen Nekschi-Charakteren, bald in horizontaler, natürlicher Folge, bald von unten nach oben fortlaufend, nur dem Liegenden bequem lesbar an den Wänden angebracht sind[1]. Sie sind hier selten aus dem Koran genommen, sondern meistens freie Dichtung oder Prosa, welche ausser den üblichen Danksagungen und Anrufungen Gottes sich mit dem Lobe des Fürsten, der diese Hallen erbauen liess, oder mit dem Preise der Schönheit des Saales selbst oder seiner Theile beschäftigen. An den Wänden des Albercahofes begrüssen die Verse den eintretenden Besucher des Palastes; an den Nischen mit Wasserkrügen laden sie ihn zur Stillung seines Durstes ein. Die Säulen des Schwestersaales rühmen sich als von Licht geschmückt, ihre Schönheit sei sprüchwörtlich geworden; die Halle der Gesandten nennt sich den geschmückten Sitz der Braut, die von Vollkommenheit glänzt. Die beiden gegenüberliegenden Nischen am Eingange dieses Saales streiten inschriftlich über die Vorzüge ihres Schmuckes. Die Wölbung wird mit dem Regenbogen verglichen, der Glanz der Wände mit einem Meer; der Künstler wird gepriesen, der Beschauer aufgefordert, bis zur Ermüdung zu sehen, damit er den Traum seiner Einbildungskraft übertroffen fühle. Im Löwenhofe erhebt sich die Poesie des Verfassers der Inschriften noch kühner, er vergleicht das Becken, welches das Wasser

[1]) Nachrichten über diese Inschriften und Uebersetzung einiger derselben bei v. Schack, II. 349 ff., bei Girault, Essai und a. a. O.

in die Röhren ausfliessen lässt, mit einem Liebhaber, dessen Augen Thränen vergiessen, die er verbirgt, sobald man ihn bemerkt. In diesen Inschriften ist also, wie in der architektonischen Ausstattung, der Ernst verbannt, es ist durchweg auf leichte Anregung, sinnreiche Unterhaltung der müssigen Phantasie, auf ein heiteres, anmuthiges, selbst sentimentales Spiel abgesehen.

Bei allem verschwenderischen Reichthume der Ornamentation herrscht aber in der Anordnung und Abtheilung der Flächen ein wohlthätiger Rhythmus, welcher ein Verhältniss zwischen ihnen herstellt und eine angenehme Beruhigung gewährt. Dies entsteht zum Theil durch das bereits beschriebene Verhältniss der Flächen zu einander, durch den angemessenen Wechsel schmaler Friese und grösserer Felder, und durch die richtige Steigerung vom Einfacheren zum Künstlicheren und Prächtigeren. Sehr viel trägt aber auch die Zeichnung der Verzierungen dazu bei, indem keine von ihnen die bedeutsame Gestalt eines organischen Ganzen zeigt, keine sich concentrirt und abschliesst; vielmehr sind die darin enthaltenen Muster immer so eingerichtet, dass sie einer unendlichen Fortsetzung fähig wären, und nur durch die Einfassungen der Fläche, auf welcher sie sich befinden, abgeschnitten werden. Sie stehen also untereinander in keinem inneren Zusammenhange, sondern wirken nur wie vereinzelte Teppiche. Dadurch bleibt ihre bunte Erscheinung ohne Einfluss auf die Architektur; so sehr das Einzelne, wenn man darauf eingeht, das Auge an sich zieht und beschäftigt, so wenig drängt es sich hervor, wenn man das Ganze überblickt. Der Meister hat für beide Fälle gesorgt, für das Geräusch der Feste, wo nur die grossen Verhältnisse als erfreuliche Einrahmung wirken, und für die einsamen Stunden sinniger Ruhe, wo das Auge feinere Befriedigung sucht.

Diese Anordnung zeigt daher einen sehr richtigen architektonischen Sinn, sie ist aber auch das einzige Zeichen eines solchen. Er bewährt sich nur in der Flächenverzierung, nicht in constructiven Formen; diese sind überall nicht vorhanden, ja man möchte fast sagen absichtlich vermieden oder versteckt. Die Säule, das einzige Glied, dessen constructive Bedeutung sich nicht ganz umgehen liess, ist so schlank, so spielend gehalten, so willkürlich gestellt, als habe der Baumeister den Beschauer necken wollen, indem er ihm den Gedanken einer festen, haltbaren Stütze, der durch die Form des Stammes nothwendig entstehen muss, sogleich wieder entzieht. Die Bögen enthalten durch die leichten Franzen, mit welchen sie verziert sind, wieder den Charakter einer Decoration; sie erinnern und sollen erinnern an aufgezogene Vorhänge, nicht an eine feste, bauliche Verbindung. Ueberdies ist ja immer durch die senkrechten und horizontalen Mauerstreifen, von denen sie eingeschlossen sind, angedeutet,

dass sie nur eine Ausfüllung des Raumes bilden, während denn doch auch wieder diese Mauerstreifen und Balken keinesweges eine Gliederung haben, durch welche sie sich als die eigentlich bedeutsamen Theile des Baues darstellen. Die scheinbaren Wölbungen endlich mit ihren hängenden Zacken sind völlig geeignet, den Gedanken an eine constructive Bedeutung zu verbannen, sie erscheinen wiederum nur als ein neckendes und täuschendes Spiel. Die einzige Form, in welcher ein constructives Element beibehalten ist, ist die der (freilich jetzt nur an wenigen Stellen vollständig erhaltenen) Dächer, welche in das Innere der Höfe weitschattend hinausragen, und in der Unteransicht die Balkenconstruction offen und mit angemessenen Verzierungen versehen zeigen.

Die Dimensionen der Räume sind keinesweges gross; der Gesandtensaal, ein Quadrat von etwa 33 Fuss mit einer Höhe von etwa 55 Fuss ist der höchste von allen; die Gallerien des Löwenhofes haben bei einer Breite von 108 und einer Länge von 80 Fuss nur eine Höhe von 34 Fuss. Der Eindruck, den diese reizenden Hallen geben, ist auch keinesweges ein grosser, tief ergreifender; von dem strengen Ernst eigentlich architektonischer Schönheit ist keine Spur. Der Gedanke des Kühlenden, den der Südländer so sehr liebt, ist überall vorherrschend; von dem Bassin des Löwenhofes gehen nach allen Seiten kleine Kanäle in die benachbarten Räume, und speisen die kleineren Brunnen, welche in jedem derselben, im Saale der Schwestern, in dem der Abencerragen und in der Halle der Justiz angebracht sind. Mit dieser Vorliebe für das Wasser steht denn auch das Stalaktitengewölbe in Verbindung, indem es, nicht nachahmend aber anspielend, der Phantasie das Bild kühler Grotten und herabfallender Tropfen giebt. Darauf waren auch die in constructiver Hinsicht bedeutungslosen Bögen berechnet; sie erscheinen wie Vorhänge, welche das lästige Licht abhalten oder mässigen. Auch waren sie wirklich nicht durch Thüren, sondern gar nicht oder nur mit Vorhängen geschlossen, und die Durchsicht durch diese auf einander gerichteten Bogenöffnungen ist eine der Schönheiten dieses Palastes. Der Ausdruck dieser Formen hat daher überall eine persönliche, sinnliche Beziehung; sie versprechen Schatten, Kühlung, Luftzug, Erfrischung, bequemen Genuss der Ruhe in der Hitze des Tages. Daher sagt ihnen auch die überreiche Decoration vollkommen zu; auch sie athmet dasselbe wollüstige Behagen, ihre wechselnden tändelnden Verschlingungen reizen das Auge, ohne ihm mehr als eine spielende, leicht zu unterbrechende Beschäftigung zuzumuthen. Selbst die abenteuerlichen, überraschenden Formen, die sich an Kuppeln und Säulen zeigen, gehen nicht zum Grossen und Schroffen über, sie sind nur muthwillige Abschweifungen der Phantasie, von der Anmuth beherrscht, von dem Reichthum besänftigend bekleidet. Und wenn dann das Auge, in dem Wechsel

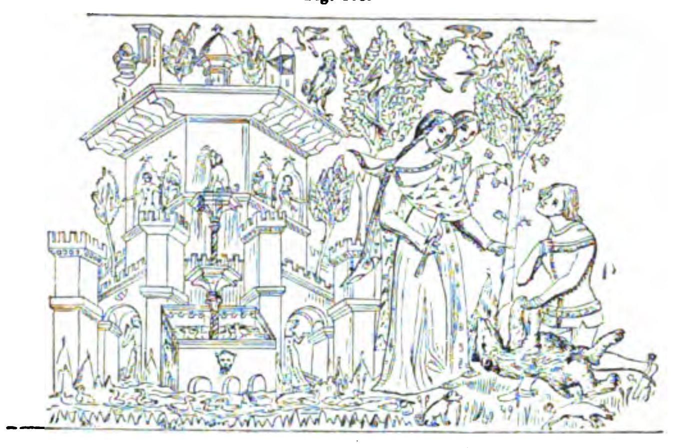
der Linien und dem dunkeln Glanze der Farben träumerisch spielend, auf den goldenen Inschriften weilt, so führt das Wort gewohnter Heiligkeit oder der dichterische Ausruf der Begeisterung wieder auf die Schönheit des Orts, auf den Genuss des Moments. Das Ganze hat daher eine zusammenhängende Poesie, es ist ein heiteres Mährchen, ein lockendes elfenartiges Spiel, das die Seele in süssen, traumerfüllten Schlummer einwiegt. Auch kam wohl etwas Ernsteres, Volksthümliches hinzu. Die Nationalität der Araber war in der Wüste, in den wechselnden Reizen des Wanderlebens herangewachsen und auch auf der Höhe der Civilisation blickten sie gern auf diese Jugendzeit ihres Volkes zurück. Ihre Bildersprache, ihre Poesie sind von daher entlehnt; in den Palästen mächtiger Könige, in der Mitte einer dichten, gewerbfleissigen Bevölkerung mischt der Dichter in seine kunstreichen Verse stets Schilderungen des Wüstenlebens [1]. Auch ihre Architektur lässt diese Richtung ihrer Phantasie erkennen; sie ist ein Abbild des Zeltes, das der Wanderer in der Oase aufgeschlagen. Die farbenschimmernden Wände gleichen den Teppichen, die schlanken Säulen den stützenden Stangen, die Zacken, welche im bunten Spiele der Linien an den Bögen herunterhangen, den Franzen der aufgezogenen Vorhänge. Auch dies war freilich nur ein Spiel der Phantasie, und ich weiss nicht, ob unser, an kräftigere Nahrung gewöhnter Sinn sich lange an diesen leichten, schaumartigen Gebilden erfreuen würde. Aber wir sind bewandert, weltbürgerlich genug, um uns auch in diese Stimmung versetzen, ihre Reize nachempfinden zu können.

Dieser Reiz der Ausschmückung würde nach unseren Begriffen vielleicht durch bildliche Darstellung wirklicher Gestalten noch erhöht worden sein, und in der That ist diese auch in Alhambra nicht ganz verschmäht. Die Araber in Spanien hatten die Scheu vor der Darstellung lebender Geschöpfe schon frühe abgelegt; in Azzahra hatte der zärtliche Kalif sogar das Bild seiner schönen Gemahlin aufstellen lassen; auch sonst, selbst in der Moschee zu Cordova hatte man bildliche Darstellungen angebracht. In Granada finden wir nicht bloss Thiere, wie jene Löwen im Löwenhofe und an einem anderen Brunnen den Kampf einer Giraffe mit einem Löwen dargestellt, sondern in der Halle des Gerichts sind sogar drei Deckengemälde mit Figuren erhalten. In dem einen sehen wir einen Divan, eine Versammlung arabischer Führer, in ihrer vollständigen Tracht, die beiden anderen enthalten Jagden und historische Hergänge, mit christlich und maurisch gekleideten Gestalten. Auf dem einen findet sich eine Dame, die einen Löwen an der Kette führt, während zwei Ritter, ein christlicher und ein maurischer, an verschiedenen Stellen mit Thieren und Ungeheuern,

---

[1]) v. Schack a. a. O. I. 88. 193 und sonst mit zahlreichen Beispielen.

Fig. 108.



Deckengemälde aus Alhambra.

zuletzt mit einander kämpfen, wo dann der Christ fällt [1]). Höchst wahrscheinlich also eine Darstellung aus einem Ritterromane, wie sie in den Kämpfen der Mauren und Christen sich ausbildeten. In der Ausführung sind diese Gemälde zu gering, als dass sie nach der Einnahme von Granada gemacht sein könnten, auch deutet die genaue Beobachtung des maurischen Costüms so wie der Sieg des Mauren auf ihre Entstehung zur Zeit der muhammedanischen Herrschaft. Dagegen lässt der Styl dieser Malereien nichts erkennen, was auf maurischer Eigenthümlichkeit zu beruhen schiene, sie entsprechen vielmehr dem allgemeinen Style der Malerei unter den Christen im vierzehnten Jahrhundert. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass christliche oder vom Christenthum zum Islam übergetretene Maler hier im Dienste der Könige von Granada gearbeitet haben [2]).

Sehr merkwürdig ist die plastische Behandlung der zwölf [3]) Löwen an

[1]) de Laborde a. a. O. Taf. 54.

[2]) v. Schack a. a. O. II. p. 366 findet keinen Grund, diese Malereien christlichen Künstlern zuzuschreiben, da sie das brennende Colorit, den Mangel an Abschattung und Perspective und endlich gewisse Eigenthümlichkeiten der Zeichnung z. B. der Pferde mit den Miniaturen orientalischer Manuscripte z. B. des Firdusi und Nisami gemein hätten. Indessen sind diese Einzelheiten nicht entscheidend und die Zeichnung und Composition so überwiegend christlichen Malereien verwandt, dass wir viel eher die den geschichtlichen Verhältnissen nach gar nicht unwahrscheinliche Herbeirufung eines christlichen oder in christlicher Schule gebildeten Malers, als einen Zusammenhang mit Persien vermuthen dürfen.

[3]) Es ist bemerkenswerth, dass auch der obenerwähnte Brunnen im Palast von Azzahra auf zwölf Thieren ruhte; es scheint dabei entweder eine Anspielung auf den Thierkreis oder (was wahrscheinlicher ist) eine Erinnerung an das eherne Meer des Salomonischen Tempels zum Grunde zu liegen.

dem Brunnen des Löwenhofes; sie sind nämlich in sehr schwerfälligen, plumpen Formen gearbeitet, und zeigen im Vergleich mit den in der Umgegend von Cordova gefundenen, oben erwähnten Thierbildern von älterer maurischer Arbeit nicht den geringsten Fortschritt. Dies wird um so auffallender, wenn wir diese rohen Formen mit dem zierlichen Schwunge der Arabesken an den Wänden vergleichen. Es zeigt sich hier ganz die Bedeutung, welche die letzten hatten. Sie wurden als ein räthselartiges Spiel der Phantasie betrachtet; sobald eine naturgemässe Form dargestellt werden sollte, sobald also das Räthselhafte und Willkürliche fortfiel und der Phantasie feste, äussere Grenzen gesetzt waren, verschwand das Wohlgefallen an feiner und zarter Ausführung und man begnügte sich mit der rohesten und unbestimmtesten Andeutung.

Ausser der Alhambra ist das bedeutendste Werk maurischer Architektur in der Umgebung von Granada das Lustschloss Generalife (Dschennas al Arif, Garten des Baumeisters), auf einer benachbarten Höhe gelegen. Es besteht aus einigen Wohngemächern, welche sich an einen grossen Hof mit zierlichen Säulen und Bögen anschliessen, und ist im Styl der Alhambra, ohne Zweifel um dieselbe Zeit erbaut. Ein arabischer Schriftsteller rühmt den Garten, der wegen des Ueberflusses an herrlichen Rosengebüschen, wegen seiner klaren Bäche und der Wohlgerüche kühlender Winde, die ihn durchzogen, sprüchwörtlich geworden sei[1]).

Der Baustyl in den benachbarten africanischen Reichen ist dem der spanischen Araber nahe verwandt, nicht etwa in Folge einer Einwirkung, die jene auf diese ausübten, sondern umgekehrt, weil die africanischen Fürsten, welche im 11. und 12. Jahrhundert die Herrschaft über Spanien erlangten, die Almoraviden und Almohaden, die feinere Bildung und Kunstübung, die sie hier vorfanden, auch auf ihre Heimath zu übertragen suchten. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts entstanden in Fez, Rabat, Mansuria grossartige Bauten, bei denen ohne Zweifel arabische Baumeister thätig waren. In Marocco stiftete Yacub al Mansur eine Moschee, deren Minaret von dem Erbauer der Giralda in Sevilla und dieser völlig ähnlich errichtet worden sein soll[2]). Auch später, als zu Anfang

---

[1]) Bei dem schlechten Zustande des Gebäudes ist die Beschreibung des Venezianers Navagero, der es im Jahre 1526 noch sehr viel besser erhalten sah, wichtig. v. Schack a. a. O. II. 332 giebt sie in Uebersetzung. Auch an einigen Stellen der Stadt finden sich vereinzelte Ueberreste von grosser Schönheit. So im Garten des Klosters des h. Dominicus ein Pavillon mit ausgezeichneten Mosaiken im Eingangsbogen (Quarto real de San Domingo); ferner in der Nähe des Klosters der Empfängniss die s. g. Casa de Moneda und in einer anderen Gegend die Casa del Carbon. Vgl. auch v. Schack II. 322.

[2]) Girault de Prangey, Essai S. 103 und 108.

des 13. Jahrhunderts der Glanz von Marocco auf Tunis übergegangen war, bediente sich ein dortiger Herrscher ausschliesslich andalusischer Künstler[1]. Dennoch scheint es, dass sich die Kunst hier niemals zu dem üppigen Reichthum der Ornamentation erhoben habe, wie an den spanischen Monumenten. Die beliebteste Ausschmückung ist die, welche durch den Wechsel von Steinen oder glasirten Ziegeln verschiedener Farbe hervorgebracht wird, welche dann an den Bögen die Form des Steinschnittes nachahmen. Die Formen sind weniger leicht gehalten, wie in Granada, und erinnern mehr an den älteren Styl der spanischen Muhammedaner. Eine höhere Ausbildung der maurischen Architektur über den Standpunkt der Bauten von Granada hinaus dürfen wir daher nicht annehmen, und müssen mit diesen die chronologische Reihe der spanisch-maurischen Bauten für abgeschlossen halten.

Unter allen Zweigen der arabischen Architektur ist der spanische der einzige, an welchem wir den Gang ihrer Entwickelung beobachten können. Wir unterscheiden drei Perioden. Die erste ist die, in welcher die Nachahmung römischer und byzantinischer Formen vorherrschte, und die Eigenthümlichkeit des Styles sich nur schwach und fast zufällig zeigte, in Zügen, die zwar auch schon etwas Phantastisches hatten, jedoch mehr düster und schwerfällig, als leicht und zierlich waren. In der zweiten tritt diese Eigenthümlichkeit schon deutlicher, mit grösserer Freiheit und Anmuth auf, ohne jedoch die überlieferten Formen ganz zu verdrängen. In der dritten erst ist sie, soviel sie vermochte, selbstständig, löst sich aber nun auch ganz in bunte und spielende Ornamentation auf.

Im Ganzen entspricht dieser Entwickelungsgang den allgemeinen Gesetzen; überall folgt man zuerst einer Ueberlieferung, beginnt dann mit dem Herben und Strengen, geht zum Milden und Kräftigen über, und verliert sich zuletzt in Zierlichkeit und Pracht. Indessen sind doch wesentliche Verschiedenheiten zu bemerken. Bei anderen Völkern ist auch die letzte Stufe nur eine Steigerung der ersten; der Gegensatz des Ernsten und Spielenden, des Einfachen und Reichen, der zwischen der ersten und dritten Periode statt findet, ist nicht so scharf, er wird durch den beibehaltenen Grundtypus ausgeglichen. Auch die reichste Form des korinthischen Styles steht noch immer dem dorischen Baue nahe, während die Tändelei der Alhambra geradezu einen fast absichtlichen Gegensatz mit dem düsteren Ernst der Moschee von Cordova bildet.

Eine andere Verschiedenheit zeigt sich in dem Verhältniss des Eigenthümlichen zu dem Fremden und Ueberlieferten. In der griechischen Kunst, die wir als die regelmässigste Gestaltung zum Vergleiche heran-

[1] Girault de Prangey, Essai S. 116.

ziehen müssen, wird die Aufnahme und Verarbeitung des Fremden auf einer Vorstufe bewirkt, dann tritt sogleich die reine griechische Form in höchster Klarheit und Bestimmtheit hervor; sie kann in dieser Beziehung nicht zunehmen, vielmehr geht sie zu allgemeineren, weniger nationalen Formen über. Hier dagegen zeigt sich die Eigenthümlichkeit sogleich bei und neben der Aufnahme des Fremden, sie gewinnt aber niemals eine feste Gestalt, sondern wächst nur mit der Auflösung des architektonischen Elementes. Wir sehen hieran recht deutlich, auf welchem Boden wir uns befinden; es ist ein der wahren Baukunst ungünstiger, auf welchem sie unter allen Umständen ausartet und sich verflüchtigt. Das Architektonische war und blieb ein Fremdes, und diese Araber nahmen aus der römischen Architektur nicht die feste Form, den inneren Zusammenhang auf, sondern nur vereinzelte Details. Daher blieb bei ihnen die Technik immer eine höchst unvollkommene; sie begnügen sich mit Mauern von Ziegeln oder von gestampfter Erde, sie kleben ihre Kuppeln aus Holz und Stucco mühsam zusammen, sie sind höchst geschickt, aber nicht wie Bauleute, sondern wie Schreiner und Tapezierer. Für die grosse Wirkung der Massen haben sie keinen Sinn; in der Zeit des höchsten Luxus sind ihre Tempel und Paläste äusserlich unscheinbar, auch bei grosser Flächenausdehnung niedrig und schwach. Eine Form ist zwar allen diesen Perioden und allen Arten arabischer Baukunst gemeinsam, die der rechtwinkeligen Einrahmung der Wandflächen zwischen horizontalen und senkrechten Mauerstreifen. Allein sie ist gerade eine ungünstige, sie gestattet keine Entwickelung, sie verbindet das Ganze nicht, sondern trennt die Flächen; sie ist eine Erleichterung und Consequenz des decorativen Princips. Sie brachte es mit sich, dass die Säule durch den ihr aufgesetzten Ständer widersinnig, dass der Bogen nur eine müssige Ausfüllung wurde, sie begünstigte das abenteuerliche Spiel mit diesen ernsten Formen.

Bei einigen anderen muhammedanischen Völkern, namentlich in den ägyptischen und in den indischen Bauten, ist zwar die technische Behandlung des Materials kräftiger und strenger; der Einfluss und Gegensatz christlichen Geistes trieb die spanischen Mauren zu weiterer Consequenz. Aber im Wesentlichen ist doch auch bei diesen anderen derselbe Geist, auch ihnen ist die Architektur nur eine Decoration; sie versenken sich nicht in die Form, um sie aus ihren Elementen herauszugestalten, sie spielen nur mit ihr, behandeln sie als ein Mittel für den Ausdruck einer flüchtigen Stimmung, als ein phantastisches Bild von trüber oder von heiterer Wirkung.

Viertes Kapitel.

Muhammedanische Baukunst in Persien und Indien, und unter türkischer Herrschaft.

Persien und Mesopotamien, die frühesten Eroberungen der Araber, in welchen sie zuerst die Bedürfnisse und die Hülfsmittel der Civilisation kennen lernten, welche demnächst lange Zeit der Sitz des Kalifats und die Stätte eines geistig angeregten, reich begabten Völkerlebens und einer üppigen architektonischen Thätigkeit waren, sind jetzt überaus arm an Monumenten dieser merkwürdigen und glänzenden Epoche. Die Kriege, deren Schauplatz das Land war, hauptsächlich die Zerstörung der Mongolen, und vielleicht mehr als alles die Eigenthümlichkeit des Bodens und des Baumaterials haben es verschuldet, dass die erhaltenen Bauten fast alle einer sehr späten Zeit angehören.

Die geschichtlichen Nachrichten geben uns keine Mittel, diese Lücke zu ergänzen. Wie die ersten Kalifen dem Bedürfnisse von Andachtsstätten zu stillem Gebete und gemeinsamem Gottesdienste in einem Lande, wo nichts Aehnliches bestand, genügt haben, ist uns mit keinem Worte angedeutet. Selbst von den Palästen, mit denen die Kalifen ihre glänzende Residenz schmückten, von den Strassen Bagdads, in denen Harun-al-Raschid nächtlich wanderte, wissen wir nichts Genaues. Wir erfahren, dass die neue Moschee zu Bagdad vom Ende des 8. Jahrhunderts wegen ihrer Pracht und Grösse gerühmt, doch den grossen Bauten von Damaskus und Jerusalem nachstehend gehalten wurde[1]), dass bald darauf im Laufe des 9. Jahrhunderts die Kunst der Araber den Byzantinern schon so bedeutend erschien, dass der byzantinische Kaiser Theophilus einen Sommerpalast nach Rissen von dem Gebäude des Kalifen in Bagdad erbauen liess. Aber Näheres gewähren diese Nachrichten nicht. Auch später, als durch die Schwäche der Kalifen und durch die Unruhen, welche Jahrhunderte lang in diesen Gegenden herrschten, die Wohlfahrt im Ganzen gefährdet wurde, gab die sich stets wiederholende Gründung neuer Dynastieen, an welche sich immer die prachtvolle Ausschmückung neuer Hauptstädte anschloss, der Baukunst ununterbrochene Beschäftigung. Schon durch die Buiden,

---

[1]) Abderahman beabsichtigte seine Moschee zu Cordova der von Damaskus und Jerusalem vergleichbar, aber grösser und prachtvoller als die von Bagdad zu machen. Conde, historia de la dominaction de los Arabes en España. tom. 1. p. 47.

deren Sitz in Schiras war (932—1056), noch mehr durch die prachtliebenden Beschützer der Literatur, die Ghasnaviden, an der indischen Grenze (977—1184), machten sich altorientalische Ansichten mehr geltend; wie in der Literatur und in den Sitten, werden auch in der Baukunst persische und indische Elemente Ausbildung gefunden haben. Die Mongolen, welche nun die Uebermacht erhielten (1220—1405), dann das türkische Geschlecht der Sofiden (von 1505 an) folgten ohne Zweifel diesem Style. Die Entwickelung, welche die Architektur durch diesen Wechsel der Zeiten und der Herrschaft erhielt, vermögen wir indessen bei der Unzulänglichkeit der Nachrichten nicht zu verfolgen. In Bagdad ist von dem alten Kalifenpalaste keine Spur geblieben, er wurde von den Mongolen völlig zerstört. Nur auf dem heiteren, mit Palmbäumen und Rosenbüschen geschmückten Begräbnissplatze der alten Stadt findet man noch Ueberreste aus der Zeit der Abassiden, das Grabmal der Zobeida, der geliebten Gemahlin Harun-al-Raschids, das der Gemahlin ihres Sohnes, des Kalifen Amin, und eine kleine zierliche Moschee. Das Grabmal der Zobeida ist noch weit entfernt von dem Gräberluxus der späteren muhammedanischen Herrscher dieser Gegenden; es ist ein kleines achteckiges Gebäude mit einer Kuppel in Form einer Fichtennuss, in welchem der einfache Sarkophag der Fürstin steht[1]).

Zu den spärlichen Monumenten des 14. Jahrhunderts gehören einige Thürme, die wahrscheinlich noch unter mongolischer Herrschaft als Grabmonumente oder Siegesdenkmäler errichtet worden sind. Der Thurm Yezid's bei Teheran, dessen Erdgeschoss sich auf einem sternförmigen Grundrisse erhebt, gleicht gewissen Thurmbauten Indiens. Andere Thürme, mit Kuppeln gekrönt, befinden sich zu Erivan und Selmas; ein dritter, der sogenannte Thurm der Khane zu Naktschewan, durch eine besonders schöne Ornamentik ausgezeichnet, ist neuerlich eingestürzt[2]). Wichtiger ist ein anderer Bau des 14. Jahrhunderts, das Grabmal des Muhammed Khodabenda in Sultanieh, ein mächtiges Octogon, das trotz des Verfalles majestätisch aus seiner ärmlichen Umgebung emporragt[3]). Der hohe und breite Unterbau ist äusserlich durch Pilaster und Gurtgesimse in rechteckige Fenster oder Blenden umschliessende Felder getheilt und oben durch eine Galerie von offenen Spitzbögen bekrönt. Oberhalb des Kranzgesimses erhob sich auf jeder Ecke ein kleiner Minaret von säulenartiger Schlankheit. Eine Kuppel von 75 Fuss Durchmesser bedeckt das Innere und

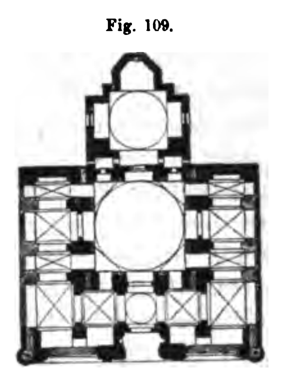
[1]) Ker Porter, trav., Vol. II. tab. 67. Ritter XI. S. 827.

[2]) Coste & Flandin. Taf. 84. Dubois de Montpéraux, voyage au Caucase. pl. 22.

[3]) Texier, déscription de l'Arménie, la Perse etc. Vol. II. Coste & Flandin, Perse moderne I. 11 u. 12.

erhebt sich mit leise geschweifter Spitze zu einer Höhe von 150 Fuss; dieselbe feine Schweifung wiederholt sich an den hohen Wandnischen, deren eine auf jeder Seite des Inneren angebracht ist. Eine Fülle von Stuckornamenten, von eleganter Zeichnung und Bemalung, bedeckt Kuppel und Wände. Die weitere Entwickelung der persischen Architektur zeigt die wahrscheinlich um die Mitte des 15. Jahrhunderts erbaute Moschee zu Tabris[1]) in der Provinz Aserbeidschan. Sie liegt gegenwärtig in Trümmern, ist aber überaus merkwürdig durch ihre Anlage, die, abweichend von der üblichen Form der Moscheen sich der centralen Anordnung byzantinischer Kirchen nähert. Statt des unbedeckten Hofes hat sie nämlich über dem quadratischen Mittelraume eine Kuppel von etwa 50 Fuss Durchmesser, um welche sich auf drei Seiten ringsum abgeschlossene, mit Kreuzgewölben bedeckte Pfeilerhallen lagern, während auf der vierten Seite die Kiblah, als polygonartiger Schluss eines kleineren Kuppelraumes liegt. Der Schmuck der Wände ist dann durch Auslegung mit Fayenceplatten bewirkt, welche, jede einzelne, nur eine Farbe enthaltend mosaikartig zusammengestellte Inschriften und höchst mannigfaltige Muster bilden, die, obgleich zierlich und mannigfaltig, doch noch ernst und stylvoll gehalten sind und weit entfernt von der naturalistischen Behandlung der Blumenornamente in den späteren Monumenten Persiens.

Fig. 109.



Moschee zu Tabris.

Besser unterrichtet sind wir erst von dem Momente an, wo Schah Abbas der Grosse (1585—1627), aus der Dynastie der Sofiden, Ispahan, eine bis dahin unbedeutende Stadt zu seiner Residenz erhob. Dieser despotische und grausame, aber staatskluge und mächtige Fürst war für das Wohl seines Landes mit Erfolg besorgt; er lebt noch jetzt im dankbaren Andenken des Volkes. Es gelang ihm, freilich zum Theil durch gewaltsame Mittel, seine Hauptstadt schnell zu einer der bevölkertesten der Welt und zu einem Sitze der blühendsten Gewerbthätigkeit nach orientalischen Maassstabe zu machen. Daher schmückte er sie denn auch reichlichst mit prachtvollen Bauten. Ein grosser Theil derselben war gemeinnützig; regelmässige Bazars mit Hallen für Gewerbtreibende und Kaufleute, Karavanserais mit allen Annehmlichkeiten, deren der Reisende im Orient bedarf, wurden eingerichtet; ein Spaziergang der anmuthigsten Art durchzog die Stadt mit Doppelalleen von schattigen Platanen, neben küh-

[1]) Texier a. a. O. — Coste & Flandin a. a. O. T. 5.

lenden Kanälen und Wasserbecken, zwischen Blumenbeeten und Rasenteppichen, und in weiterer Umgebung von stattlichen Gebäuden eingerahmt. In angemessener Steigerung der Pracht glänzte dann das königliche Quartier (Kaisarieh) mit seinem grossen Königsplatze (Meidan Schahi)[1]. Diese Anlage, eine Vereinigung von Moscheen, Palästen, Thorbauten und Höfen im grossartigsten Maassstabe ist das Hauptmonument Ispahans und vor allem geeignet ein Bild der späteren Ausbildung des persischen Styles zu geben. Der grosse Meidan ist ein viereckiger Platz, allseitig von Kaufhallen oder Bazars umgeben, die sich in Form von kielbogigen Pfeilerarcaden in zwei Geschossen erheben. Die Mitte einer jeden Façade nimmt ein gewaltiger Thorbau ein, theils mehrere Geschosse enthaltend, theils eine hohe Nische mit rechteckiger Umrahmung. Zwei dieser Thore führen nach Aussen, die beiden anderen führen zu den dahinter befindlichen Moscheen. Unter diesen ist die grosse Moschee (Mesjid i Schah) von dem Meidan durch einen besonderen Vorhof getrennt. Jede Seite desselben ist wieder mit einer hohen Thornische geschmückt, von denen die eine, von zwei Minarets flankirt, den Zugang zu dem Heiligthume selbst enthält. Dieses besteht aus einem viereckigen Kuppelraume, dem sich beiderseits doppelte Säulenhallen, mit kleineren Kuppeln bedeckt, anschliessen. Zwei langgestreckte Seitenhöfe neben diesen vervollständigen die Anlage. Nach dem Meidan zurückgekehrt, führt von da aus ein anderes Thor nach dem Quartier der Paläste, einer Reihenfolge mehr oder weniger selbstständiger Bauten. Theils sind es Wohngebäude, theils Empfangssäle, Kiosks oder schattige Hallen, von Gärten mit reichlichen Wasseranlagen umgeben, und wie es das mildere Klima gestattet von leichter und gefälliger Construction nicht selten sogar von Holz. Kostbare Teppiche und Vorhänge schmücken die Pfeiler oder Säulenhallen der Façaden, während das Innere dieser Räume mit allem Prunke, selbst mit Statuen ausgestattet ist, welche dann in der Regel als Träger der Stützen und Decken dienen[2]. In diesem

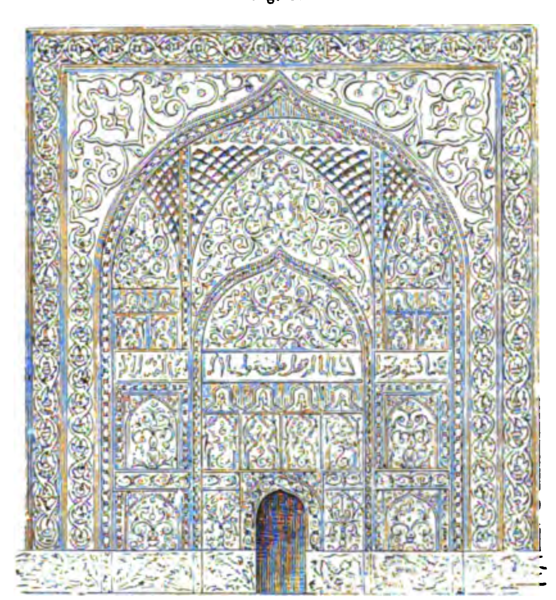
[1]) Der französische Reisende Chardin, welcher Ispahan auf der höchsten Stufe seines Glanzes kennen lernte (1664—1677), hat uns eine ausführliche und anschauliche Beschreibung mit mehreren Ansichten des Innern und Aeussern einzelner Gebäude hinterlassen. Seit der Eroberung durch die Afghanen (1722) ist die grosse Stadt (Chardin schätzt sie London gleich) zwar verfallen, zeigt aber doch noch bedeutende Ueberreste ihrer alten Pracht. Vgl. die Reisewerke von Ouseley, Morier, Ker Porter. S. Citate bei Ritter. IX. 45 ff. Architektonische Zeichnungen bei E. Flandin und Pascal Coste, Perse moderne, sodann in dem neuen Werke Monuments modernes de la Perse, mesurés, dessinés et décrits par Pascal Coste. Paris 1867.

[2]) In der königlichen Wohnung sind es Gruppen von Löwen, in einem anderen Palaste menschliche Gestalten, welche die Pfeiler tragen. In dem Palaste von Teheran ruht der Thron auf einer Gruppe von zahlreichen Statuen, Menschen und Löwen darstellend. Coste & Flandin a. a. O. I. 31. 32. 58.

Palastquartiere liegen die Medresseh (höhere Schule) Sultan Husseins und die nach ihm benannte Moschee, beide erst aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, die letztere in ihrer äusseren Erscheinung der grossen Moschee ähnlich, die erstere wie alle Medressehs eine geräumige Hofanlage, im Inneren von mehrgeschossigen Arcaden umgeben, denen sich die Wohnungen und Lehrsäle anschliessen.

Im Ganzen ist der Sinn der Perser der Architektur nicht sehr günstig; er ist flüchtig und veränderlich. Man liebt es nicht, in dem Hause, das der Vater bewohnt, zu bleiben; sich ein eigenes zu bauen findet man ebenso natürlich und nothwendig wie die Anfertigung eigener Kleider. Privatgebäude werden daher von Ziegeln leicht und wohlfeil ausgeführt und verdanken nur dem trockenen Klima ihre längere Erhaltung. Der Schmuck

Fig. 110.



Portal der grossen Moschee zu Ispahan.

der Wände besteht im Aeusseren aus einem Anstrich in bunten nicht ungefälligen Farben, im Inneren gewöhnlich aus Spiegeln und aus Malereien [1]). Die Bedeckung ist gewöhnlich ein flaches Gewölbe, welches die Arbeiter

[1]) Auch von menschlichen Gestalten. Diese Malereien sind aber in der Zeichnung ohne allen künstlerischen Werth, ohne Ausdruck, Schatten und Perspective. Dubois a. a. O. Série III. pl. 23—26 giebt Proben der buntfarbigen Architektur und der Gemälde aus dem Palast des Sardars zu Erivan. Auch die Buntfarbigkeit der Gebäude scheint uns grell und spielend.

aus freier Hand mit grosser Geschicklichkeit auszuführen wissen; Holz ist theuer und in prachtvollen Bauten zu geraden Decken und zu Säulen gern verwendet. Auf grösseren Gebäuden fehlt die Kuppel nicht; sie hat zuweilen die einfache Gestalt einer Halbkugel, in der Regel ist sie aber am Fusse etwas eingezogen und läuft oben in eine Spitze zu, so dass sie einer schlanken, wohlgebildeten Birne oder (nach einem anderen Vergleiche der Reisenden) einem Pinienapfel gleicht. Um sodann nach Aussen die erforderliche Höhe zu erreichen, werden zuweilen, wie an der grossen Moschee, zwei Kuppeln übereinander gewölbt. Ihre äussere Erscheinung wird dadurch üppiger und voller, ihr Schwung viel edler als in der russischen Architektur. Eine hervorragende Stellung nehmen auch die Thorbauten ein; sie sind nächst den Moscheen und den Minarets am reichsten geschmückt. In der hohen rechteckigen Mauerwand öffnet sich eine einwärts vertiefte Nische, bald halbrund, bald polygon, deren Wandungen mit Blenden geschmückt sind, und deren Wölbung oft aus einzelnen kleinen Höhlungen besteht, zuweilen mit tropfsteinartig herabhängenden Spitzen, zuweilen aber auch mit geringerer Tiefe, ähnlich den Kappen in den Netzgewölben der späteren gothischen Architektur. Solche Nischen öfters von zwei Minarets begleitet, bilden den Eingang zu den Moscheen, bezeichnen die Mitte grosser Hallen und kommen endlich nicht selten auch an Privatgebäuden vor, wobei sie dann in zwei Stockwerke eingetheilt sind, von denen das untere den Eingang, das obere einen offenen Balkon enthält[1]). Die Minarets sind durchwegs sehr schlank und immer kreisrund. Sie steigen meistentheils ohne Gliederung oder Verjüngung bis zu einer gedeckten Galerie empor, aus der sich dann ein fast säulenähnlicher Aufsatz erhebt, der oben mit einer Kuppel bekrönt ist. Die Bögen sind selten rund, meistens spitz, aber breit und gedrückt, mit ausgeschweifter Linie, ähnlich der Form eines Schiffskiels (Kielbogen). Bögen dieser Art wiederholen sich an den langen Façaden der öffentlichen Bauten von Ispahan ohne Unterlass; sie haben freilich keinen constructiven Werth, indem sie nicht tragen, sondern selbst der Unterstützung durch die Mauer bedürfen, aber sie machen keinen ungünstigen Eindruck, sind leicht und frei. Sie ruhen gewöhnlich auf breiten Mauerpfeilern ohne Kapitäle. Säulen scheinen nur von Holz, zur Stütze gerader Decken in Pavillons und in den s. g. Talars, den offenen Empfangssälen der Paläste, vorzukommen. Ein plastische Gliederung der Façaden fehlt beinahe immer, dagegen wird das Auge durch ein reiches und üppiges Farbenspiel beschäftigt, das an allen Wand- und Gewölbeflächen des Inneren und Aeusseren durch mannigfaltige Muster hervorgebracht wird. Die Kuppeln selbst sind theils mit linearen Ornamenten,

---

[1]) Coste & Flandin T. 7.

theils mit Blumengewinden geschmückt, ein breiter Gurt mit Koransprüchen tritt an die Stelle des Kranzgesimses, alle übrigen Theile, auch die Minarets bis zur höchsten Spitze, sind ähnlich verziert. Dabei ist dann freilich jener strenge Styl, der noch in der Moschee von Tabris beobachtet wurde, einer naturalistischen Behandlung der in dieser Ornamentik vorherrschenden Pflanzenformen gewichen, welche, je später ihre Entstehung, immer grösser und immer auffallender werden. An der grossen Moschee sind diese Ornamente gelb, weiss und schwarz auf blauem Grunde, und überall herrscht an den Façaden eine Farbenpracht, welche unseren Reisenden imponirt.

Ueberhaupt liebt die persische Baukunst heitere, freie, bequeme Formen; wenn auch die Strassen der Städte bei der Dürftigkeit der geringeren Stände, wie überall im Orient, eng, winkelig, finster sind, so wird das Auge durch die schlanken mit glasirten Ziegeln buntgeschmückten Minarets, durch die offenen Hallen von Karavanserais, öffentlichen Gebäuden und Palästen, durch die Pavillons der Sommerwohnungen erheitert. Wir erkennen noch einen ähnlichen Geist, wie in der altpersischen Architektur; wie diese ihre Säulenhallen auf luftigen Terrassen anlegte, so ist es auch hier auf Offenes, Freies, Heiteres abgesehen. Aber freilich geht dies auch in das Spielende und Kleinliche über und wir vermissen den feierlichen Ernst, der in jener älteren Baukunst waltete.

Eine grossartigere Ausbildung hat dieser Styl in Indien erhalten. Schon die Ghasnaviden hatten die benachbarten Provinzen des alten Hindostan mit Eroberungszügen oder richtiger mit Plünderungen heimgesucht. Am Ende des 12. Jahrhunderts drangen aufs Neue muhammedanische Schaaren, meist aus türkisch-tartarischen Söldnern bestehend, ein, und gründeten nun ein bleibendes Reich, dessen Hauptstadt Delhi wurde. Das im Orient immer wiederkehrende Schauspiel raschen Aufblühens und üppigen Glanzes erhielt hier einen eigenthümlichen Reiz durch die Lebensfülle und Schönheit des Landes und durch den Einfluss altindischen Geistes. Schon am Ende des 13. Jahrhunderts war der Hof von Delhi der glänzendste der damaligen Welt. Flüchtige Könige und Prinzen aus verschiedenen kämpfenden Dynastien suchten unter dem Throne eines tartarischen Emporkömmlings von niedriger Geburt Schutz, Gelehrte und Dichter wurden herbeigezogen und belohnt, Musiker, Tänzer, Schauspieler und Mährchenerzähler in grosser Zahl dienten zur Belebung der Feste, und wie ein zweites Rom füllte sich die Stadt mit Prachtgebäuden, Moscheen, Palästen, Mausoleen. Es war die grösste Stadt des Orients, der Sammelplatz von Flüchtigen, Abenteurern und Ehrgeizigen, ein buntes Gemisch von Religionen und Völkerschaften beherbergend[1]). Man nannte Delhi den „Neid

[1]) Ritter, Erdkunde Bd. 5. S. 561 ff.

der Welt". Der Wechsel der Dynastien vom Patanen- oder Afghanenstamme, welche auf einander folgten, liess diese Blüthe unerschüttert, sie erreichte unter der Regierung der Toghluks (1321—98), besonders des Feroze, ihre höchste Stufe, und mit dem turze derselben, wenigstens für die Stadt Delhi, ihr tragisches Ende. Die mongolischen Horden, mit denen Timur den letzten Toghluk vor den Thoren seiner Residenz besiegte, zerstörten die Stadt mit solcher Wuth, dass sie sich niemals wiedererholte, und nur noch einzelne Ueberreste ihrer Pracht und Schönheit auf den weiten Trümmerfeldern stehen geblieben sind. Andere einheimische Dynastieen erhoben sich zwar nach den vorübergehenden Einfällen der Mongolen, doch gelangte keine zu langem Bestehen und weiter Herrschaft, bis endlich ein neuer Eroberer Sultan Babur aus den nördlichen Gegenden herabkam und die Dynastie der Gross Moghuln gründete (1526), die (mit einer vierzehnjährigen Unterbrechung durch die Usurpation des Afghanen Shir Shah) bis zum Anfange des vorigen Jahrhunderts ihre Selbstständigkeit erhielt. Mehrere Fürsten dieses Hauses zeichneten sich durch Klugheit und Mässigung aus und beförderten in langdauernden Regierungen die Wohlfahrt ihres von der Natur so reich ausgestatteten Landes. Empfänglichkeit für Civilisation und für die Grundsätze einer verständigen Staatsverwaltung [1]) giebt ihrer Geschichte einen fast europäischen Anstrich, während doch bald die phantastischen Züge südlicher Ueppigkeit und manchmal freilich auch die Aeusserungen orientalischer Grausamkeit und Despotie uns enttäuschen. Ihre Residenz Agra, unfern des verwüsteten Delhi, dem es seine letzten Bewohner entzog, übertraf nun bald jene glänzende Hauptstadt der früheren Dynastieen und wurde mit Prachtmonumenten geschmückt, die der Grösse so mächtiger und reicher Beherrscher würdig waren.

Vorzüglich in der Nähe des Yamunastromes bei Delhi und Agra, dann aber auch in anderen Gegenden Indiens, sind zahlreiche Bauwerke erhalten, welche, wenn auch verlassen und auf Trümmerstätten, noch die Prachtliebe und die weit ausgebildete Technik dieser tartarischen Stämme zeigen, durch ihre Pracht und noch mehr durch die Anmuth ihrer Formen die uralten Denkmäler des einheimischen Volkes, von denen sie umgeben sind, verdunkeln, und vielleicht die bedeutendsten Leistungen muhammedanischer Kunst bilden [2]).

---

[1]) Sultan Baburs selbstgeschriebenes Tagebuch (englisch von Leyden und Erskine. London 1826) und die Beschreibung des Reiches unter der Regierung Kaiser Akbar des Grossen (Ayeen Akberi d. i. Spiegel des Akbar, englisch von Gladwin. London 1800) sind merkwürdige Dokumente ihrer Regentenklugheit. Ritter V. 621 ff.

[2]) Die besten Ansichten dieser Prachtbauten findet man in Daniell's oriental scenery, woraus einzelne in Langles monuments de l'Hindoustan übergegangen. Viele

Die ältesten Bauwerke der muhammedanischen Beherrscher Indiens finden wir noch westlich des Indus zu Ghasna im kabulischen Theile Afghanistans, dem Sitze der Dynastie der Ghasnaviden, deren gewaltigster Sohn, Sultan Mahmud († 1030) von hier aus im Anfange des elften Jahrhunderts grosse Theile von Indien unterwarf und seine Hauptstadt mit den von dort entführten Kunstschätzen und mit neuen Bauten schmückte. Hier ragen nun auf der von Trümmern bedeckten Ebene zwei zwar in Backsteinen erbaute, aber höchst phantastisch gestaltete Thürme von bedeutender Höhe empor. Der Grundriss der unteren Hälfte ist nämlich durch zwei sich durchschneidende Quadrate gebildet, so dass in dieser ganzen Höhe acht vorspringende Ecken mit dazwischen liegenden Winkeln den inneren Kern des Gebäudes umkleiden, der dann oberhalb dieses seltsamen Unterbaues kreisrund und stark verjüngt hoch hinaufsteigt. Das Ganze ist mit zierlichen Ornamenten in gebranntem Thon reich geschmückt und scheint, da keine Spuren damit zusammenhängender Moscheen gefunden sind, nur die Bedeutung eines Siegesdenkmales gehabt zu haben, wie man dies bei zahlreichen ähnlichen isolirten Thurmbauten, von Indien an bis zum Kaukasus, vermuthet [1]).

Erst unter den Dynastien der Patanen, welche am Ende des zwölften Jahrhunderts bis zum sechszehnten in vielen Verzweigungen Indien beherrschten, erlebte die muhammedanische Baukunst auf indischem Boden eine Zeit hoher Blüthe. Zur Charakterisirung dieser Werke hat sich bei den britischen Reisebeschreibern ein fast stereotyp gewordener Ausdruck gebildet; diese Patanen, sagen sie, bauten wie Riesen und verzierten wie Juweliere. Wenn der letzte Theil dieser Schilderung auch im Wesentlichen auf die ganze muhammedanische Baukunst passt, denn in allen Gegenden finden wir bei dieser in der späteren Zeit ihrer Entwickelung eine überaus saubere Bearbeitung der Ornamente, welche man wohl mit der zierlichen Arbeit eines Goldschmieds vergleichen kann, so bezeichnet der erste doch eine ungewöhnliche Eigenschaft. Denn im Ganzen sind die Dimensionen und Verhältnisse muhammedanischer Bauten keinesweges vorzugsweise gross oder grandios. Wir können daher in dieser Eigenschaft eine Wirkung des

---

ist in Reisewerken und Berichten der Engländer über Indien z. B. in Forbes Oriental memoirs zerstreut. Kleiner, aber ziemlich anschaulich sind die Zeichnungen von Elliot in den Views in India, London bei Fisher. Leop. v. Orlich, Reise in Ostindien (1845) giebt farbige Zeichnungen einiger Bauten von Delhi, Agra und Secundra. Vgl. auch Fergusson, the illustrated handbook of Architecture, Vol. I. dessen Angaben hier besonders zu beachten sind, da er meistens aus eigener Anschauung berichtet. R. Melville Grindlay, Scenery, Costumes and Architecture of India, London 1826. Architektonisch genaue Aufnahmen fehlen noch.

[1]) Fergusson a. a. O. S. 414, 415 mit einer interessanten aus G. T. Vigne, Travels in Afghanistan entlehnten Abbildung.

rüstigen Charakters dieser nordischen und kriegerischen Völkerschaft und der vollen und reichen Natur des Landes, welches sie bewohnten, annehmen. Die bedeutendsten und wahrscheinlich auch die frühesten Denkmäler dieses baulustigen Stammes muss man auf den weit ausgedehnten Trümmerfeldern von Alt-Delhi suchen, wo sie zwar vereinzelt, aber mit unerschütterlicher Dauerhaftigkeit den Jahrhunderten und den Schicksalen des Landes Widerstand leisteten. Besonders ist hier eine Ruinengruppe bemerkenswerth, welche aus den Resten einer grossen Moschee und dem sogenannten Kuttub-Minar, einem gewaltigen Thurm von ungewöhnlicher Structur besteht, und schon von dem Gründer der ersten Patanendynastie, dem Kuttub eddin Abek oder seinen nächsten Nachfolgern, also vom Ende des zwölften oder Anfange des dreizehnten Jahrhunderts herstammt [1]. Charakteristisch für diese Frühzeit ist, dass diese Bauten eine Mischung muhammedanischer und hindostanischer Formen zeigen. Bei der Anlage der Moschee sind vielleicht sogar ältere, dem Palaste des bisherigen indischen Herrschers dieser Gegend angehörige Bauten benutzt. Sie besteht nämlich ungewöhnlicher Weise aus zwei Höfen, von denen der grössere in weiter Ausdehnung den kleineren umschliesst, beide in ihrem Innern mit Pfeilerhallen versehen, die zum Theil ganz im Style der späteren Indier, im Jainastyle, errichtet sind, mit viereckigen Pfeilern, welche oben in vier Kragsteine ausladen und dergestalt eine Bedeckung von horizontalen Steinbalken tragen. Andere Theile zeigen den wiederholten Gebrauch des Kielbogens und Kuppeln, also den Muhammedanern geläufige Formen. Aber auch hier muss man sich eingeborner Architekten bedient haben, da auch diese Bögen und Wölbungen nach dem altindischen Principe der Ueberkragung construirt und die damit verbundenen Theile in indischer Weise verziert sind. Der Kuttub-Minar [2], der sich in dem Umfange des grossen Hofes erhebt, hat die Gestalt einer stark verjüngten und gewissermaassen kannelirten Säule, indem die unteren Absätze ringsumher mit senkrechten, rohrförmig hervortretenden Rundstäben und Ecken verziert sind, die von Zeit zu Zeit durch horizontale Bänder mit Inschriften und an vier Stellen durch starkausladende Gesimse mit Galerien unterbrochen werden. An dem 62 Fuss im Durchmesser haltenden Erdgeschosse beläuft sich die Zahl der Kannelluren auf 72. Seine Höhe beträgt noch jetzt zweihundert zweiund vierzig Fuss, obgleich die Kuppel, welche sich sonst auf der Spitze

---

[1] L. v. Orlich a. a. O. S. 172 ff. Fergusson a. a. O. S. 416 ff. mit Originalaufnahmen. Die Entstehungszeit dieser Bauten soll aus den Inschriften derselben hervorgehen.

[2] Grössere Abbildungen des Kuttub-Minar bei Daniells, part. V. und bei Elliot I. p. 35. Das einzige muhammedanische Gebäude, welchem er an Höhe nachsteht, ist der Minaret der Moschee Sultan Hassans in Kairo.

befand, eingestürzt ist. Man begreift, wie das ganze, in rothem Sandstein und weissem Marmor ausgeführte Gebäude eine sehr kräftige und rüstige Erscheinung bildet.

Fig. 111



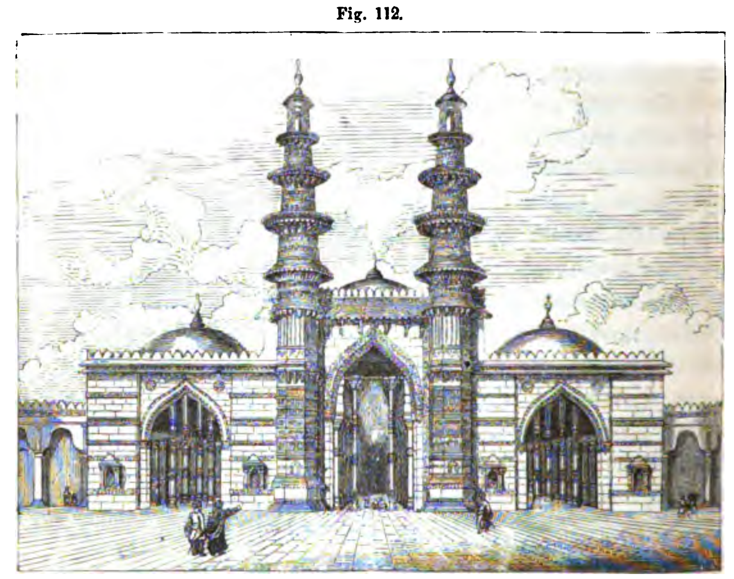
Kuttub-Minar zu Alt-Delhi.

Die Mischung muhammedanischer und indischer Elemente, die wir an der obenerwähnten Moschee wahrnehmen, erhielt sich noch lange und erzeugte Werke von eigenthümlicher, phantastischer Schönheit. Ausgezeichnet sind namentlich die drei Moscheen in Jaunpor, einer Stadt, welche von 1397 bis 1478 der Sitz einer unabhängigen patanischen Dynastie war und auch später bis zu der Zeit Akbars des Grossen eine gewisse Unabhängigkeit bewahrte. Sie haben sämmtlich die Eigenthümlichkeit, dass in der Mitte von jeder der drei Seiten des vor dem Heiligthum angelegten Arcadenhofes gewaltige Eingangsthore aufsteigen, welche theils mit Kuppeln gedeckt, theils aber auch oben rechtwinkelig abgeschlossen, durch ihre Massenhaftigkeit an ägyptische Pylonen erinnern. Minarets fehlen dagegen an diesen Moscheen; wahrscheinlich, weil jene hohen Thore zu den Zwecken derselben dienten. Das Thor der Hauptfronte an der grössten dieser Moscheen, der in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts vollendeten Freitagsmoschee (Jumma Mesjid) hat die Höhe von 86 Fuss. Neben diesen Thorbauten, an denen kugelförmige Kuppeln und Kielbögen vorkommen, erstrecken sich dann die Pfeilerhallen in überwiegend hindostanischen Formen, an denen viereckige Pfeiler mit consolenartig gebildeten Kapitälen, oft in zwei, selbst drei Stockwerken horizontales Gebälk tragen, alles bei grosser Solidität mit reichem plastischem Schmucke indischen Styls.

Die gleiche Verbindung der kühnen maurischen Formen mit den fein ausgearbeiteten indischen Details zeigen, und zwar in vielleicht noch reizvollerer Gestalt, die Moscheen von Ahmedabad, der seit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts aufblühenden Hauptstadt des Königreiches von Guzerat, dessen Beherrscher zum Islam bekehrte Hindu's waren und

daher umsoweniger Veranlassung hatten, von den Reminiscenzen des einheimischen Styles abzuweichen. Die Anlage dieser Moscheen unterscheidet sich dadurch von der hergebrachten Form, dass die die Kiblah enthaltenden, in Indien natürlich auf der westlichen Seite gelegenen Hallen, die Moschee im engern Sinne des Wortes, mehr zu einem selbstständigen Gebäude gestaltet sind, das sich mit drei hohen Portalen nach dem Hofe zu öffnet und mit drei Kuppeln ausgestattet ist. Diese halbkugelförmigen,

Fig. 112.



Moschee zu Ahmedabad.

aber etwas gedrückten Kuppeln ruhen stets, wie ähnliche Bedeckungen in hindostanischen Bauten, auf acht Pfeilern mit horizontalem Gebälke, welche durch Hinzufügung von vier gleichen Pfeilern auf den ausserhalb des Kreises liegenden Ecken zu einer quadratischen Anordnung ergänzt sind. Höchst charakteristisch ist dann, dass das mittlere Portal sich stets über die beiden anderen erhebt, und zwar so, dass auf den unteren Pfeilern eine zweite Pfeilerstellung ruht, deren offene Zwischenräume dem Inneren Beleuchtung geben, in ähnlicher Weise wie dies in den grösseren ägyptischen Tempeln vorkommt. Neben dem mittleren Portal steigen hier zwei Minarets, von schlanker, stark verjüngter Gestalt und mit kräftig ausladenden Gesimsen und Balkonen empor[1]).

Gleichzeitig mit diesen Monumenten gemischten Styles entstanden aber auch andere in rein muhammedanischen Formen. Die grosse Moschee zu

[1]) Fergusson S. 426 mit dem Durchschnitte der grossen Moschee.

Gour in Bengalen am unteren Ganges, wahrscheinlich in den Jahren 1358 bis 1367 begonnen, ein in Backsteinen und in roher Einfachheit ausgeführter, aber sehr ausgedehnter Bau hat durchweg Bogenöffnungen und die Bedeckung mit flachen Kuppeln, deren Zahl sich auf 385 beläuft. Die Moschee zu Mandoo, aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, weit von jener entlegen und reicher ausgestattet, trägt auf ihren quadratisch gestellten, monolithen Pfeilern von rothem Sandstein durchweg Spitzbögen und kleine zugespitzte Kuppeln, über welche dann auf der Westseite drei grössere, auf zwölf Pfeilern in der angegebenen Weise ruhende Kuppeln ähnlicher Form hinausragen[1]).

Allmälig bildete sich dann noch unter der Herrschaft der Patanendynastien ein aus beiden Elementen zusammengesetzter, aber doch überwiegend muhammedanischer Styl, dessen allmälige Entstehung wir einigermaassen an den Grabmälern beobachten können, die namentlich in der Umgebung von Delhi und Agra noch zahlreich erhalten sind. Unter ihnen finden sich noch solche, deren hohe und zugespitzte Kuppel in der oben beschriebenen hindostanischen Weise auf zwölf, reich verzierten, viereckigen und durch gerades Gebälk verbundenen Pfeilern aufsteigt. Dann aber kommen andere vor, wo der achteckige, zur Stütze der Kuppel dienende Bau, von spitzbogigen Pfeilerhallen und oberhalb ihrer Bekrönung von Kiosks, kleinen, auf freistehenden Pfeilern ruhenden Kuppeln, umgeben ist. Die muhammedanischen, zunächst wohl aus Persien entlehnten Formen sind also maassgebend, aber in der Bildung der Pfeiler und selbst der Bögen noch indische Reminiscenzen erkennbar. Dann folgen Kuppelbauten auf quadrater Grundlage, deren Ueberleitung in das Achteck durch eine Folge von überkragenden, stark geschweiften Spitzbögen bewirkt wird[2]). Endlich wird diese Anlage die Regel; breite, geschweifte Bögen werden durchweg angewendet, die Pendentifs weiter ausgebildet, die Verzierungen nehmen statt der hindostanischen Reminiscenzen andere, der Anlage besser entsprechende Formen an[3]).

So war die muhammedanische Baukunst in Indien bereits im Wesentlichen selbstständig geworden, als die Herrschaft der Moghuln und dadurch begreiflicherweise ein noch stärkerer Einfluss der muhammedanischen, und namentlich der persischen Baukunst eintrat. Dies wird ohne Zweifel

---

[1]) Fergusson S. 424, 425 mit Grundriss und Ansicht der Moschee zu Mandoo.

[2]) Für die ersterwähnte Anlage giebt Fergusson p. 435 ein Beispiel aus Gualior, in der Gegend von Agra, für die anderen solche aus dem Trümmerfelde von Alt-Delhi.

[3]) Fergusson S. 428 giebt aus einer Moschee in Alt-Delhi ein Pendentif, welches nicht aus überkragenden Bögen, sondern aus vorspringenden, und von Bögen mit herabhängenden Spitzen getragenen Balken besteht, und das man als ein Vorbild der viel weniger organisch gebildeten Stalaktitengewölbe ansehen könnte.

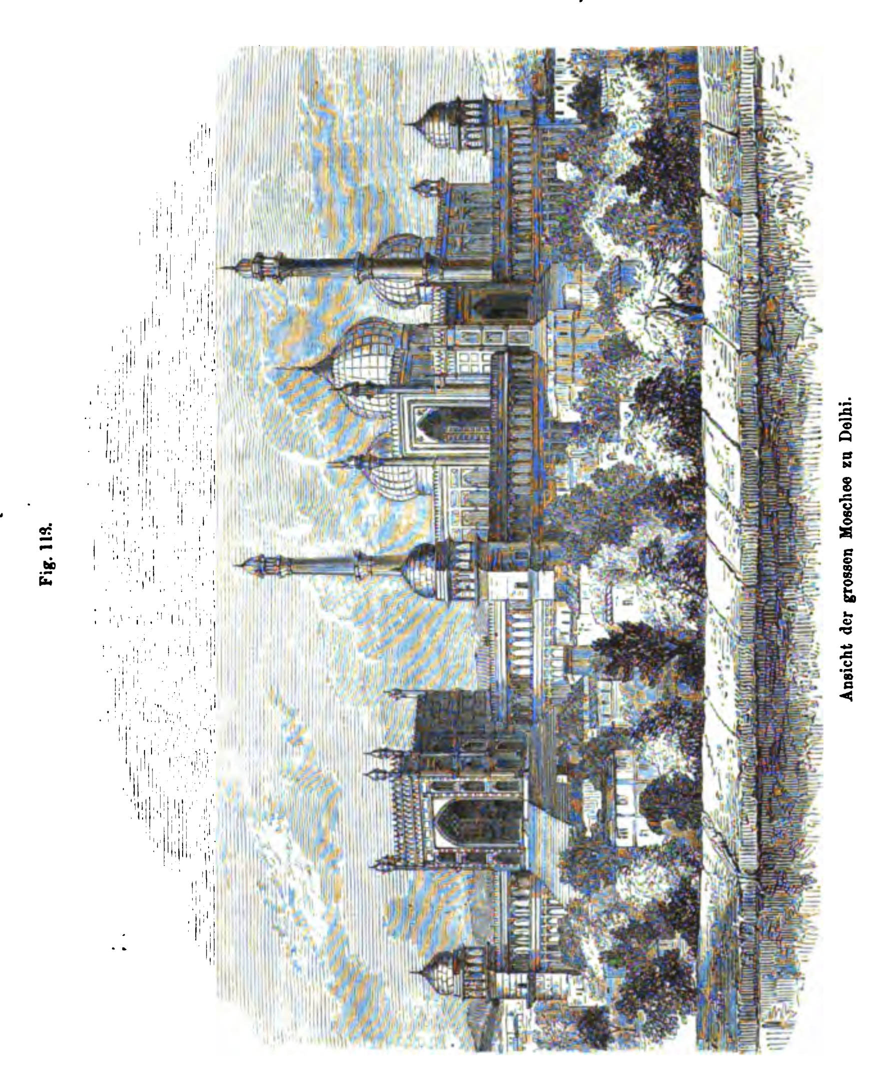
schon unter den ersten Regenten dieser Dynastie fühlbar geworden sein, obgleich die geringe Zahl erhaltener oder bekannter Bauten ihrer Zeit uns die Beweise dafür versagt. Eine grosse Bauthätigkeit entwickelte sich dann aber unter ihren Nachfolgern von Akbar dem Grossen an. Akbar selbst gründete in geringer Entfernung des alten Herrschersitzes Delhi eine neue Residenz, Agra; sein Enkel Schah Dschehan erhob wiederum Delhi, indem er neben der Trümmerstätte der alten, eine neue Stadt erstehen liess [1]), die nach ihm den Namen Dschehan-abad trug. Beide Städte wetteiferten in Prachtbauten, welche die der Patanenfürsten in der Verschwendung von kostbaren Stoffen und künstlicher Arbeit übertrafen, zugleich aber auch ein Gefühl für grossartige Verhältnisse, für Regelmässigkeit der Anlagen und für würdige, monumentale Haltung zeigen, wie es sich kaum bei andern Bauschulen des Islam findet. Die Bauten Akbars verrathen den Wunsch, sich dem einheimischen Style anzuschliessen. Aber die grossartige Regelmässigkeit der Anlage, welche sich als bleibendes Eigenthum dieser Schule erhielt, ist schon bei seinen Stiftungen vorhanden, und seine Nachfolger streiften auch jene Reminiscenzen sofort ab, und brachten die Eigenthümlichkeit ihres Baustyles zur vollen Entwickelung. Derselbe unterscheidet sich von den Bauten der Patanen durch die vorherrschende Anwendung des Kielbogens, der durchweg auf Pfeilern, nicht auf Säulen ruhend mit demselben ein Ganzes bildet; dann durch die Zwiebelform der Kuppel, und endlich durch die, in den früheren Moscheen Indiens häufig fehlenden, hier stets und zwar meistens in doppelter Zahl symmetrisch und in überaus schlanker Gestalt vorkommenden Minarets. Die Anordnung der Moscheen, namentlich der grösseren, ist fast durchweg dieselbe, und zugleich überaus klar, verständlich und imposant. Die Anlage eines grossen Hofes, der rings durch Pfeilerhallen von mässiger Höhe umschlossen ist, ist beibehalten; aber der ganze Bau steht meistens nicht in der Ebene, sondern auf einer künstlichen Terrasse, welche ihn über die Strassen der Stadt erhebt. Die Ecken der Umfassungsmauern sind durch kleine, auf freistehenden Stützen ruhende Kuppeln (Kiosks), die Mitte jeder Seite ist durch einen stolzen Portalbau mit weitgeöffnetem, hohem, im Kielbogen überwölbten Thore geschmückt. Wichtig ist dann, dass die eigentliche Moschee, das auf der Westseite gelegene Heiligthum, hier nicht, wie in den anderen Ländern des Islam, mit der Aussenmauer verbunden ist, sondern innerhalb derselben ein von allen Seiten freistehendes Gebäude von sehr viel grösserer Höhe und eigener in sich abgeschlossener Gliederung bildet. Es besteht nämlich stets aus einer Eingangshalle, welche jener der Umfassungsmauer entspricht und sich über die beiden Flügel des Gebäudes

---

[1]) Ueber die Geschichte dieser beiden Hauptstädte s. Ritter VI. 1126 ff.

erhebt, über welchem dann noch weiterhin drei mächtige Kuppeln, die mittlere wiederum höher als die beiden seitlichen, schweben. Ueberdies steigen zu beiden Seiten dieses Gebäudes die Minarets, oben wieder mit einer

Fig. 113.



Ansicht der grossen Moschee zu Delhi.

kleinen, auf freien Stützen ruhenden Kuppel geschlossen, hoch in die Luft, so in ihrer überschlanken Gestalt einen bedeutsamen Gegensatz gegen die üppig schwellenden Kuppeln bildend und das Ganze abschliessend.

Zu den berühmtesten Moscheen dieser Dynastie gehört zunächst die, welche schon Akbar in seinem Lieblingsaufenthalt zu Futtypore, unfern

von Agra, errichten liess. Dann vor Allem die grosse Moschee (Jumma Mesjid) zu Delhi, das vollständigste Beispiel dieses Styles, und die Krone der vierzig Moscheen, welche Schah Dschehan in dieser seiner neuen Residenz anlegte. Die hohe Terrasse, auf der sie ruhet, ist von rothem Sandstein, die Moschee selbst ein Riesenbau von weissem Marmor mit eingelegten Streifen rothen Sandsteins mosaikartig verziert, der durch seine grossartigen Massen und die Schatten seiner verschieden gebildeten Theile ein imposantes Bild giebt. Noch mehr bewundern die Reisenden gewöhnlich die kleinere, sogenannte Perl-Moschee (Mootee Mesjid), welche derselbe Fürst im Zusammenhange mit seinem Palast zu Agra errichtete, und die sich dadurch auszeichnet, dass sie ganz in weissem Marmor gebaut ist, an dem nur der schmale Streifen der goldenen Koraninschrift auf lazurblauem Grunde das sanfte Licht des Steines erhöht. Ihre Anlage ist der der grossen Moschee von Delhi ähnlich, nur dass ihr die Minarete fehlen[1].

Von der feenhaften Pracht der Paläste dieser Fürsten ist überaus wenig erhalten. Nicht beschützt von der Rücksicht auf die religiösen Gefühle des Volkes und unmittelbares Eigenthum einer kaufmännischen Regierung sind sie meistens zu Wohnungen englischer Beamten, zu Kasernen oder Festungen umgewandelt, oder gar zu nützlicher Verwendung des Materials abgebrochen. Von den Palästen Akbar's besitzen wir noch einige mehr oder weniger bedeutende Ueberreste. In Agra selbst ist es nur ein einziger Hof mit den zu demselben gehörigen Eingangsthoren und Gebäuden, unter denen die grosse Halle durch die consequente Anwendung horizontalen Gebälkes und durch ihre feine und anmuthige Ornamentation sich ganz dem hindostanischen Style anschliesst. In Futtypore, der bevorzugten Residenz dieses Fürsten, besteht noch eine Gruppe grösserer und kleinerer Gebäude, die theils in der Ebene theils auf dem Felsen gelegen, für den Kaiser und seinen Hofstaat bestimmt, von einer hohen, zinnenbekrönten gemeinsamen Mauer umschlossen und durch einen grossen Portalbau zugänglich sind. Einzelne dieser Höfe und Nebengebäude, für Prinzen oder Minister des Grossherrn bestimmt, ziehen durch ihre bunte, orientalische Pracht an, der Audienzsaal ist wegen seiner sonderbaren Anordnung beachtet[2]), das Ganze aber in kunstgeschichtlicher Beziehung dadurch merkwürdig, dass auch hier die hindostanische Bauweise mit ihrer Scheu vor der Bogenform und mit der Anwendung wirklicher Sculptur statt der bei

[1]) v. Orlich a. a. O. S. 185 mit Abbildung.

[2]) Der Marmorthron des Kaisers steht in der Mitte des Saales auf einer Erhöhung, welche durch vier brückenartige Gänge von den ringsumher angebrachten Galerien aus zugänglich ist. Diese bildeten ohne Zweifel den Aufenthalt der Hofbeamten und Abgesandten, während der untere Raum für Zuschauer oder Truppen bestimmt gewesen zu sein scheint.

den Muhammedanern beliebten Stuckornamente vorherrscht. Dasselbe gilt von der grossen Halle zu Allahabad, dem einzigen noch ziemlich erhaltenen Ueberreste des in eine englische Festung verwandelten Schlosses. Sie besteht aus einem auf 64 Pfeilern ruhenden Saale umgeben von einer schattigen Veranda, mit zwei Reihen reich verzierter, consolenartig ausladender indischer Pfeiler.

Der grosse Palast, den Schah Dschehan in seiner neuen Residenz Delhi gründete, besteht noch jetzt, noch immer mit dem berühmten, von den grössten Edelsteinen der Welt glänzenden Pfauenthrone und von den, freilich jetzt machtlosen Abkömmlingen der Moghuln bewohnt. In dem Labyrinth von prächtigen Hallen, Höfen, Pavillons und Gärten, aus dem er besteht, sind ohne Zweifel Bauten mehrerer Jahrhunderte gemischt, deren nähere Untersuchung indessen eben wegen der gegenwärtigen Bestimmung des Gebäudes bisher unmöglich gewesen ist.

Wichtiger als die Paläste und höchst eigenthümlich sind die Grabmonumente dieser Kaiser des Orients. Sie liegen meistens nach der Gegend des zerstörten Delhi hin, entweder an den Ufern des Yamunastroms, in dessen majestätischen Fluthen ihre Kuppeln sich spiegeln, oder in der Mitte eines grossen Weihers, stets umgeben von ausgedehnten Gartenanlagen, die von Kanälen und Fontänen belebt sind. Eine oder zwei Moscheen sind gewöhnlich damit verbunden, doch ragt das Grabgebäude selbst über sie hervor. Es steht gewöhnlich auf einer von Marmor oder Granit errichteten weiten Terrasse, in der sich die wirklichen Grabkammern befinden und bildet oberhalb derselben ein mächtiges Vier- oder Achteck, von schlanken Minarets auf den Ecken der Terrasse begleitet und von Thürmchen und kleineren um die grosse Kuppel gelagerten Kuppelpavillons bekrönt. Vier hohe, nischenförmige Eingänge führen von den vier Himmelsgegenden her zu dem mittleren Raume, wo auf erhöhter Stelle unter der Kuppel die kunstreichen Sarkophage stehen, mit kostbaren Teppichen bedeckt, von einer Balustrade umschlossen, die mit Mosaik in den edelsten Steinen reich geschmückt ist.

Gewöhnlich wurden diese Grabmonumente frühzeitig beim Leben ihrer Stifter errichtet und vollendet, wo sie dann als Festhallen (Barrah Durrie) des Hofes dienten, bis mit der Beisetzung des Erbauers an die Stelle der Festfreude Ernst und feierliche Stille in diese Räume einzogen, die nun der Aufsicht priesterlicher Wächter übergeben wurden und gewöhnlich ausser der Leiche des Gründers auch die seiner nächsten Angehörigen und gewisser begünstigter Beamten aufnahmen[1]). Es ist ein eigenthümlicher Zug an diesen oft milden und wohlthätigen, oft grausamen, immer

[1]) Fergusson a. a. O.

aber gewaltigen Despoten, dass sie ihre Grabstätte mit einer zwar feierlichen und fürstlichen, zugleich aber dem Volke zugänglichen Pracht ausstatteten. Die römischen Imperatoren verhüllten in der nur äusserlich reich geschmückten dichten Mauermasse ihrer Monumente den Aschenkrug, diese kaiserlichen Verehrer des Islam prunken noch im Tode mit jener Freigebigkeit und Wohlthätigkeit, welche der Koran empfiehlt und zu den guten Werken rechnet. Sie wölben die weite Halle über ihrem einsamen Sarge und lassen das Volk durch die anmuthigen Gänge des Gartens und durch die weit geöffneten Pforten von allen Seiten wie zu einer Audienz herbeiströmen; sie versöhnen durch diese Gemeinnützlichkeit für den zwecklosen Aufwand, der mit der Hinfälligkeit menschlicher Grösse contrastirt.

Etwas abweichend von dieser vorherrschenden Gestalt ist das Monument Kaiser Akbar des Grossen († 1605) zu Secundra bei Agra[1]. Es besteht aus einem breiten und grossen Pyramidalbau von vier Stockwerken, jedes auf allen vier Seiten ganz gleich mit offenen Hallen von Pfeilern und Kielbögen ausgestattet, und an der Ecke mit einem vorspringenden Achteck geschlossen. Treppen führen zu der Plattform jedes Stockwerks hinauf, die mit einer Balustrade versehen ist und über jenem achteckigen Vorsprunge einen offenen, mit einer kleinen Kuppel gekrönten Pavillon hat. In der Mitte jedes Stockwerks und jeder Seite desselben führen lange Gänge zu der in ihrem Durchschnittspunkte gelegenen Grabkammer, in welcher sich ein Sarg befindet. Nur der im unteren Stockwerke enthält die Leiche des Fürsten, im zweiten Geschosse befinden sich Gräber von Gliedern des Herrscherhauses, aber auch auf der Plattform des obersten Stockwerks steht keine grosse Kuppel, sondern nur ein unbedeckter marmorner Kenotaph des Kaisers. Das Gebäude liegt wieder im Inneren eines Gartens, der von einem grossen Mauerwall umgeben ist, welcher wie das Hauptgebäude mit offenen Hallen, Eckthürmen und hohen weit geöffneten Portalen geschmückt ist. In rothem Granit gebaut, mit weissem Marmor ausgelegt und mit seinen langen Bogenhallen macht das Gebäude einen sehr eigenthümlichen Eindruck. Da diese Fürsten ihre Grabmonumente schon bei ihrem Leben errichteten, so ist die ungewöhnliche Form ohne Zweifel der eigene Gedanke Akbars; die Mehrzahl der senkrecht übereinander aufsteigenden Grabkammern erinnert an die körperverbergenden Dagops, die Pyramidalform an manche altindische Monumente und es ist nicht unmöglich, dass der weise Herrscher zweier so verschie-

---

[1]) Daniells I. 9. v. Orlichs S. 188 mit Abbildung. Elliot II. 55. Ritter VI. 1134 Drei englische Regimenter mit Bagage und Artillerie fanden in diesem Grabmale geräumige Winterquartiere.

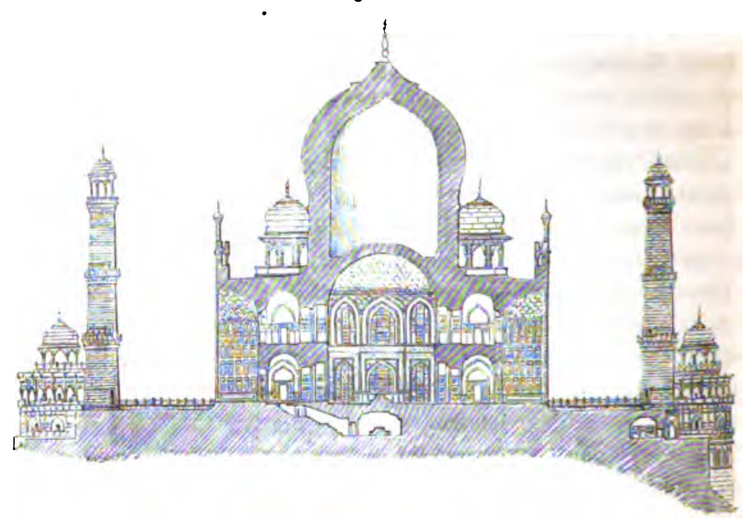
dener Völker, die er durch die wohlthätigen Maassregeln seiner Regierung einander zu nähern versucht hatte, den götzendienenden Hindus und den bildlosen Moslems in der Form seines Grabgebäudes angenehm bleiben wollte. Vielleicht hängt es damit zusammen, dass seine Vorliebe für hindostanische Formen, die sich in seinen Palästen so stark äussert, hier ganz zurücktrat. Jedenfalls bildet sein Werk eine ganz alleinstehende Ausnahme. Jene andere vorherrschende Form, die ihm nicht unbekannt geblieben sein konnte, da schon die Monumente seines Vaters Humayun und seines Gegners Shir Shah [1]) darin erbaut sind, behielt die Oberhand; man kehrte sogleich wieder dahin zurück. Das reichste und reizendste von allen diesen Grabmonumenten ist das Tai mahal [2]) d. i. Wunder der Welt, mit dessen glänzender Ausstattung Akbars Enkel, Schah Dschehan, seiner geliebten und schönen Gemahlin Nur-Dschehan ein Denkmal seiner Liebe und Sehnsucht errichtete. Sie war die Nichte jener in den orientalischen Sagen noch mehr gefeierten Nur-mahal, der nicht minder angebeteten Gemahlin seines Vaters Schah Dschehangir, und wir werden durch dieses Denkmal auf eine andere Eigenthümlichkeit der Regenten dieser Dynastie, auf ihre Zärtlichkeit und Gattentreue aufmerksam gemacht. Es war vielleicht eine Einwirkung persischen oder altindischen Zartsinnes, welche mitten in dem Harem moslemischer Fürsten eine so gesteigerte Verehrung weiblicher Anmuth und Tugend hervorrief. Die ganze Anlage ist von bedeutendem Umfange. Nachdem man einen von Pfeilerhallen umschlossenen Vorhof durchschritten, gelangt man in die blühenden, durch sorgfältige Bewässerung auch in der heissesten Jahreszeit frisch erhaltenen Gärten, in deren Mitte sich dann eine 18 Fuss hohe, ein Quadrat von 313 Fuss bildende Terrasse mit vier schlanken Minareten auf ihren Ecken erhebt. Das Grabgebäude selbst, ein Quadrat von etwa 186 Fuss mit abgestumpften Ecken ist ganz in weissem Marmor erbaut und neben den die ganze Höhe einnehmenden Eingangsnischen, in zwei durch Blenden bezeichnete Stockwerke getheilt. Selbst die Fenster sind mit durchbrochen gearbeiteten Tafeln von weissem Marmor gefüllt, und die reine, glänzende Erscheinung dieses edeln Stoffes verbunden mit der sorgfältigsten Ausführung aller Theile macht einen zugleich würdigen und reizenden Eindruck auf die Beschauer. In der Mitte der Plattform zwischen kleinen Kuppelpavillons steigt dann aus einem Kranze von Ornamenten, die schwellende Kuppel, oben mit leichter Spitze abschliessend, hoch über die Minarete empor. Sehr viel reicher als das Aeussere ist dann das Innere des grossen Kuppelsaales verziert. In der Mitte, oberhalb der wirklichen Ruhestätte

---

[1]) Daniells III. 19. Elliot I. 63. II. 5.

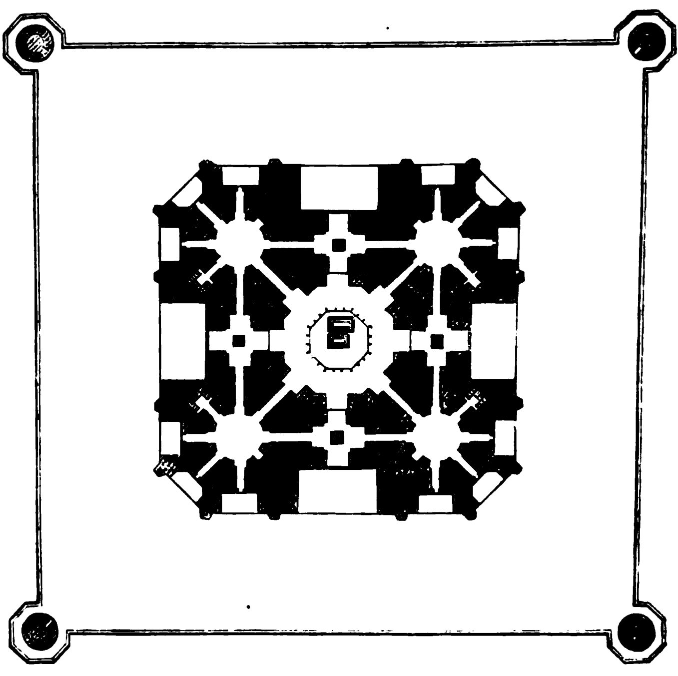
[2]) Daniells I. 18. Elliot I. 21. II. 27. Ritter 1136. v. Orlich S. 181.

Fig. 114.



Durchschnitt. Taj mahal bei Agra.

Fig. 115.



Grundriss. Taj mahal bei Agra.

des Stifters und seiner geliebten Gemahlin stehen auf einer Erhöhung die Sarkophage mit feinster Ausarbeitung des Marmors. Rings umher aber erglänzen Wände und Gewölbe von dem farbigem Lichte der kostbarsten Steine, durch welche in einer dem florentiner Mosaik ähnlichen Technik Blumengewinde und Arabesken aller Art ausgeführt sind[1]).

Nächst den Ruinen von Delhi und Agra ist keine Stelle Indiens reicher an Ueberresten muhammedanischer Baukunst als Bejapur im Dekan, jedoch in ziemlich bedeutender Entfernung, südlich von jenen Hauptstädten. Es war der Sitz eines unabhängigen Königreichs, das Yussuf Adil Schah, ein tapferer und glücklicher Abenteurer, in der Mitte des 15. Jahrhunderts gründete, und das sich unter seinen Nachkommen bis in die zweite Hälfte des siebenzehnten erhielt, wo der herrschsüchtige Grossmoghul Aurungzeb jene selbstständigen Königreiche des Südens vernichtete und seinem Scepter unterwarf. Die Stadt Bejapur ist jetzt eine fast unbewohnte Trümmerstätte, aber die Prachtbauten, mit denen ihre wohlthätigen und beliebten Herrscher sie schmückten, stehen noch grossentheils aufrecht, und haben ihr bei den Engländern den Namen der Palmyra des Dekan verschafft[2]). Grössere und kleinere Moscheen, stolze und kriegerisch ausgestattete Paläste, berühmte Gräber, und Gebäude, welche den Fremden Obdach boten, sind noch mehr oder weniger erhalten oder erkennbar. Genauere Aufnahmen dieser Gebäude fehlen noch vollständig, doch lassen schon die malerischen Zeichnungen und Beschreibungen der Reisenden einigermaassen ihr Verhältniss zu den Bauten von Agra und Dschehanabad erkennen. In den wesentlichsten Formen sind sie mit denselben übereinstimmend. Der Kielbogen, auf Pfeilern ruhend, ist fast ausschliesslich angewendet. Die Kuppel hat zuweilen noch die einfache aber schwere Form einer Halbkugel, öfter die volle einer schwellenden Frucht, indem sie von einem engeren Kreise aufsteigend sich erweitert und dann erst wieder zusammenschliessend mit einer Spitze gekrönt ist. Sie bedeckt gewöhnlich nur die Mitte des Gebäudes, wo dann auf der Plattform der viereckige Unterbau der Kuppel errichtet ist, aus dem sie von einem zinnenartigen Ornamente umschlossen wie eine volle Blume aus ihren Kelchblättern hervorquillt. Die Grundgestalt des Gebäudes ist meistens eine viereckige, die hohe und schlanke Mauer immer durch breite senkrechte Wandpfeiler getheilt, welche zuweilen noch hindostanische Ornamentation haben, aber doch einen Kielbogen um-

---

[1]) Zahlreiche Grabmäler von grösserer oder geringerer Bedeutung finden sich in der Nähe von Jaunpor, Allahabad (Daniells I. Taf. 17 und 22) und Mandoo. Die berühmten Mausoleen der Könige von Golkonda (vgl. Mellville a. a. O.) sind mehr reich als schön.

[2]) Ritter, Erdkunde VI. 374. Zeichnungen der Ruinen bei Elliot I. p. 12. 43. 45. 47. 53. II. p. 11. 21. 43. Fergusson a. a. O. S. 440. 441.

schliessen, über dessen horizontaler Bedeckung ein kräftiges Gesimse schräg ausladet, um wiederum eine oder mehrere Galerien zu tragen. Ueber diesen sind als Mauerkrönung Zinnen in der dieser Architektur eigenthümlichen Form eines ovalen und spitzen Blattes angebracht, und die Ecken des Gebäudes durch achteckige oder runde Thürme mit kleinen Kuppeln bezeichnet. Die verschwenderische Pracht des Marmors, mit welcher die Moghuln prunkten, fällt hier fort; die Gebäude sind meistens in Sandstein, an gewissen Theilen in Granit ausgeführt. Der Charakter derselben ist überhaupt ein mehr kriegerischer und kräftiger. Aber der Luxus feiner decorativer Arbeit ist keineswegs gespart. Erst bei den späteren Regenten dieser Dynastie zeigt sich, wie bei den Moghuln und vielleicht unter dem Einflusse des von denselben gegebenen Beispiels, die Neigung zur Errichtung pomphafter Grabmäler. Das des Ibrahîm Adil Schah († 1629) ist noch von mässigen Dimensionen, aber so reich verziert mit Inschriften, dass man gesagt hat, der ganze Koran sei hier in Stein gehauen. Die Anlage erinnert einigermaassen an das Grab Akbar's, da der viereckige Unterbau sich mit einfachen Arcaden auf allen Seiten öffnet, und über demselben sich eine mächtige Terrasse erhebt. Aber darüber wölbt sich dann wieder die schwellende Kuppel, die dort fehlt, auch ist die kräftige Haltung der Eckthürme und des stark ausladenden Gesimses der hiesigen Bauweise entsprechend. Bedeutend grösser und durch eine höchst eigenthümliche Construction ausgezeichnet ist dann das Grabmal seines Sohnes, des letzten nicht besiegten Königs dieser Dynastie, des wohlthätigen und beliebten Mahommed Schah. In seinem Aeusseren imponirt es durch seine kolossale Masse und einfache Gestalt. Ein quadratischer Unterbau, jede Seite 150 Fuss breit, mit vier kräftigen Thürmen auf seinen Ecken trägt die gewaltige Kuppel, deren Weite die von St. Paul in London übertrifft. Das Innere ist reich geschmückt, besonders wieder mit erhaben gearbeiteten, vergoldeten Inschriften auf tiefblauem emaillirten Grunde, vorzüglich aber durch die originelle Construction des Kuppelbaues bemerkenswerth. Von acht Wandpfeilern, (auf jeder der vier Seiten des quadratischen Raumes zwei, etwa den Ecken eines eingelegten Achteckes entsprechend), steigen nämlich nach beiden Seiten Gewölbrippen auf, welche sich durchkreuzend, oben zu acht Kielbögen zusammentreten und so eine Plattform mit einer kreisförmigen Oeffnung von 97 Fuss tragen, über welcher dann neben einem Umgange von 12 Fuss Breite die gewaltige, 124 Fuss weite Kuppel steht[1]. Diese ebenso kühne wie solide Construction

[1] Fergusson a. a. O. S. 440, dem wir die Kenntniss dieser Construction verdanken, berechnet, dass der Flächeninhalt dieses Mausoleums (18,225 Quadratfuss) den des Pantheon (15,833) bedeutend übersteige.

überrascht um so mehr, da wir auf muhammedanischem Boden das Bestreben nach künstlichen Gewölbanlagen sonst nirgends finden.

Die Bauten von Bejapur mit ihren starken, weit ausladenden Gesimsen und achteckigen Thürmen haben einen kräftigen, kriegerischen Charakter, der ihnen einen Vorzug vor den prachtvollen Marmorwerken von Agra und Delhi giebt; sie stehen aber offenbar unter dem Einflusse dieser vornehmsten unter den indischen Bauschulen und theilen mit ihr nicht bloss die allen muhammedanischen Bauten Asiens gemeinsamen Formen des Kielbogens und der zwiebelförmigen Kuppel, sondern auch die Eigenschaft, welche sie auszeichnet, den Geist der Regelmässigkeit und Symmetrie. Die grossen Linien der Architektur sind bestimmt ausgesprochen, die Eintheilungen klar, einfach und mit Consequenz durchgeführt. Die Neigung zu phantastischen Spielen, zu überraschenden, der Zweckmässigkeit scheinbar widersprechenden Formen, die in den anderen muhammedanischen Bauschulen sich mehr oder weniger geltend macht, ist hier nicht fühlbar. Die Ordnung herrscht unbeschränkt und ungestört. Die Localschule von Bejapur hat durch die Beibehaltung gewisser Reminiscenzen aus der Zeit der Patanen ein individuelles, belebendes Element, während in den Prachtbauten von Agra und Delhi die Regelmässigkeit fast zu weit durchgeführt ist und den Charakter des Reichen, Eleganten, Festlichen fast bis zur Monotonie und zu weichlicher Vermeidung alles Störenden steigert. Es fehlt der Ausdruck des Suchens und Ringens nach der richtigen, der künstlerischen Idee entsprechenden Form, und mithin das, was aller Kunst den höchsten Reiz verleiht. Alles ist doctrinär abgeschlossen, fertig, glatt, sehr ähnlich wie man es in den Bauten der späteren Renaissance in Europa findet. Da nun diese indischen Monumente dem 17. Jahrhundert angehören, wo an einzelnen Küstenstellen Indiens schon portugiesische und bald darauf holländische und englische Niederlassungen bestanden, so ist es keineswegs undenkbar, dass auch europäische Architekten den Weg zu dem reichen und berühmten Hofe der Gross-Moghuln gefunden haben. Einer Nachricht zufolge soll Schah Dschehan bei der Errichtung der Tajmahal aus allen Ländern Künstler herbeigerufen haben, und in der That haben einige Reisende, wenn auch ohne genau architektonische Prüfung, darin die Mitwirkung eines italienischen Baumeisters zu erkennen geglaubt. Die durchgängige Anwendung des Kielbogens und der zwiebelförmigen Kuppel steht einer solchen Annahme keineswegs entgegen; der fremde Künstler, der in den Dienst des reichsten Fürsten der Welt trat, musste sich diesen traditionellen Formen fügen und wird dabei ebensowenig Bedenken gehabt haben, wie Fioravanti in Russland. Dies hinderte ihn nicht, die allgemeinen Lehren der Schule, den Sinn für Regelmässigkeit und Verhältnisse, seine ästhetischen und technischen Kenntnisse anzuwenden. Mit voller

Gewissheit wird sich die Schule, aus der der leitende Baumeister hervorgegangen ist, aus den feineren Details und namentlich aus der Profilirung erkennen lassen, und genaue, architektonische Aufnahmen werden daher definitiv feststellen, ob diese Vermuthung gegründet ist oder nicht.

Einen Beweis, dass Sultan Akbar die Entlehnung von abendländischer Kunst nicht scheute, besitzen wir auf einem anderen Gebiete, durch ein prachtvolles, für diesen Fürsten geschriebenes, jetzt in der Bibliothek zu Berlin bewahrtes Manuscript, eine Anthologie aus persischen Dichtern enthaltend, welches theils am Rande, theils auf dazu ausgesparten Blättern mit zahlreichen, sehr zart und nicht ganz ohne Talent ausgeführten Miniaturen geschmückt ist, welche Scenen aus dem Leben und der Hofhaltung des Kaisers, etwa die Genüsse des Hofes in den verschiedenen Residenzen und Jahreszeiten, darzustellen scheinen. Die meisten derselben sind offenbar von indischen Künstlern in einem phantastisch conventionellen Style gefertigt. An einigen Stellen sind jedoch auch Kupferstiche von Niederländern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eingeklebt, an anderen Malereien die an christliche Compositionen erinnern, zum Theil von der Hand eines europäischen Malers, zum Theil aber auch von der eines einheimischen Schülers desselben ausgeführt. Der ganze Codex kann trotz des Glanzes von Gold und leuchtenden Farben ebensowenig Anspruch auf höheren Kunstwerth machen, wie die persischen Gemälde, aber er ist ein Beweis für den künstlerischen Luxus dieser Fürsten und für ihre Bereitwilligkeit sich auch europäischer Hülfe zu bedienen.

In der Malerei war der Einfluss der europäischen Künstler ein sehr schwacher und vorübergehender, in der Architektur dagegen scheint er etwas nachhaltiger gewesen zu sein. Sie hatten es mit einem Volke zu zu thun, das nicht ohne architektonische Anlage und auch nicht ohne Bewusstsein derselben war. Wir finden schon in den Denkwürdigkeiten Sultan Babur's, dass er den Hindus einen Mangel an mechanischem Geschmack und an Talent für die Architektur vorwirft[1]), und also sich und sein Volk über sie stellt. Es ist daher begreiflich, dass unter diesen günstigen Umständen und bei Verwendung des edelsten Materials durch die Verbindung abendländischer Baugedanken und orientalischer Formen Werke von eigenthümlicher Art und grosser Schönheit entstanden. Freilich war diese Blüthe von kurzer Dauer; schon diese bewunderten Werke selbst zeigen einen Mangel an jugendlicher Frische und Züge von bedenklicher Allgemeinheit, und noch unter dem Sohne des Schah Dschehan, dem gewaltigen Aurengzeb (reg. 1659—1706) trat trotz der reichsten Mittel unaufhaltsamer Verfall ein. Die grossartigen Verhältnisse arteten zu schwerfälliger Plumpheit, die reiche Pracht zu geschmacklosem Luxus aus.

---

[1]) Ritter a. a. O. V. 629.

Zum Beschlusse unserer Umschau unter den muhammedanischen Bauten wenden wir uns zu denen, die unter türkischer Herrschaft entstanden sind[1]). Der erste türkische Stamm, den wir in dieser Beziehung zu betrachten haben, ist der der Seldschuken in ihren gegen das Ende des elften Jahrhunderts in Klein-Asien gegründeten Reichen. Wie auf diesem Boden zu allen Zeiten kreuzten sich auch bei ihnen Einflüsse verschiedener Art. Neben gewissen phantastischen Formen, die den meisten muhammedanischen Schulen gemeinsam sind, kommen andere vor, die von denselben abweichen, eine Richtung auf das Einfache, Kräftige, Nüchterne zeigen. Die Moscheen entfernen sich mehr als sonst von dem gewöhnlichen Plane, sie bilden oft abgeschlossene, durchweg bedeckte Gebäude. Die Kuppel hat niemals die in Asien gewöhnliche schwellende Bildung, sondern fast immer einfache Kugelgestalt und zwar auf polygoner Grundlage. Der persische Kielbogen kommt vor, aber selten; vorherrschend ist der einfache Spitzbogen. Auch der Kleeblattbogen findet sich zuweilen. Portalbauten mit hohen, einwärtsgehenden, reichverzierten Nischen bilden auch hier, wie in Asien und Aegypten die beliebteste Zierde grösserer Anlagen, und die Vorliebe für bunten Schmuck der Flächen ist dieselbe wie bei anderen Muhammedanern. Aber der Einfluss antiker und byzantinischer Vorbilder erscheint stärker; Säulen in römischen Verhältnissen des Schaftes und Kapitäls sind häufig, und selbst plastisches Bildwerk hat Nachahmung gefunden. An spitzbogigen Portalen sind zuweilen neben dem Bogen geflügelte, bekleidete Genien, ähnlich den römischen Victorien, an einem Grabmal in Nigdah, östlich von Iconium, Vögel mit Menschenköpfen, ähnlich den Harpyien, an anderen Stellen auch Löwen angebracht. Unverkennbar ist der Einfluss der christlich-armenischen Bauten, zunächst und am stärksten in den unter seldschukische Herrschaft gerathenen Theilen des ehemaligen armenischen Reiches, aber häufig auch in anderen Bauten der Seldschuken. Für ihre Grabmäler haben sie die polygone Anlage mit einem Zeltdache, ganz ähnlich den Kuppeln der armenischen Kirchen, adoptirt[2]), und die Linienführung ihrer Wandverzierungen weicht von dem gewöhnlichen muhammedanischen Geschmack durch eine grössere Strenge und Einfachheit ab, die sich den Ornamenten der christlich-armenischen Bauten nähert. In einzelnen Fällen, namentlich an Schlossbauten, glaubt man

---

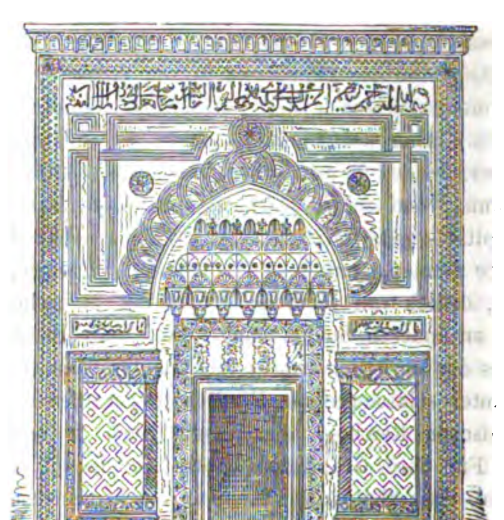
[1]) Quellen sind das oben citirte Werk von Dubois de Montpéreux, und besonders Texier, Déscription de l'Asie mineure, Vol. I. und II.. Einen fleissigen Auszug daraus giebt Kugler, Gesch. d. Baukunst. I. 545 ff.

[2]) Solche Grabmäler finden sich zu Karakala (Tigranocerta; Dubois de Montpéreux. Serie IV. Taf. 29. Fig. 3), dann aber auch zu Nigdeh und an vielen anderen Orten. Texier a. a. O. S. 73 und passim.

endlich selbst einen abendländischen Einfluss, der durch die Kreuzfahrer vermittelt sein könnte, wahrzunehmen.

Zu den bedeutendsten Monumenten gehören die zu Iconium (Konieh), das als Sitz der seldschukischen Sultane in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts aufblühete. Das Schloss dieser Fürsten, jetzt eine grossartige Ruine, erinnert in seiner wehrhaften Erscheinung an abendländische Schlösser des Mittelalters; von dem grossen Festsaale, der mit farbenreicher Decke und Stalaktitengewölben geschmückt war, haben wir nach seiner neuerlich erfolgten Abtragung nur noch die Zeichnungen der Reisenden, die ihn noch sahen[1]). Neben der grossen Moschee sind dann besonders zwei Medresseh (gelehrte Schulen) zu nennen, beide augenscheinlich unter dem Einflusse persischer Vorbilder entstanden, wie denn auch die Lehrer der Wissenschaften, welche der Sultan begünstigte, von daher

Fig. 116.



Portal einer Medresseh zu Iconium.

berufen waren. Die eine, die blaue genannt, verdankt diesen Namen einer grossen Nische, welche in der Tiefe des Hofes dem Eingange gegenüber liegt und mit glänzenden Fayenceplatten in Blau, Weiss und Gold, mit geschmackvollen Mustern verbunden, geschmückt ist. An der anderen ist besonders das Eingangsportal beachtenswerth, welches, in weissem Marmor errichtet, durch Einlagen in Schwarz eine zwar reiche, aber in

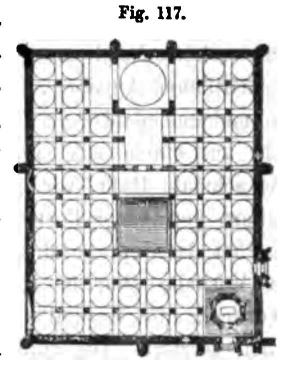
---

[1]) An diesem Schlosse ist ein Portal mit Genien. Vgl. die Monumente von Iconium bei Texier. Vol. II. tab. 98—105.

klarer, linearer Zeichnung ausgeführte Verziernng hat, die einigermaassen an armenische Motive erinnert, dann aber auch an kannelirten Halbsäulen den antiken oder byzantinischen Einfluss erkennen lässt.

In Caesarea in Kappadocien (Kaisarieh) ist die nach einem darin bestatteten muhammedanischen Heiligen so benannte grosse Moschee des Huën wegen ihrer Anlage bemerkenswerth[1]. Sie lässt nämlich innerhalb ihrer rechtwinkeligen Aussenmauer die gewöhnliche Trennung des eigentlichen Heiligthums und eines Vorraumes erkennen, dieser besteht aber nicht aus einem offenen Hofe, sondern ist mit Ausnahme eines Wasserbeckens in seiner Mitte durchweg überbaut und mit zahlreichen Kuppeln bedeckt, die von Pfeilern und schwerfälligen Kielbögen getragen werden. Die Kiblah ist unter einer grösseren Flachkuppel angebracht, das Grab des Heiligen aber, in einer Ecke des Vorraumes, ein achteckiger Bau mit Ecksäulen, Spitzbogennischen, einem hohen pyramidalen Dache und linearen Ornamenten wiederum ein Beweis des Zusammenhanges dieser Bauten mit dem armenischen Style.

Fig. 117.



Moschee Huën zu Caesarea.

Als ein Beispiel, wie sich diese Einflüsse der verschiedenen vorhergegangenen Bauschulen mischten, ist ein neben der grossen Moschee zu Erzerum, also im Westen von Armenien gelegenes Hospital (Imaret) anzuführen[2]. Die Anlage ist die einer christlichen Kirche mit Emporen über den Seitenschiffen, nur dass das Mittelschiff unbedeckt geblieben ist und somit einen offenen Hof bildet; die schweren Säulen und ihre schmucklosen Kapitäle haben die Grundformen und Verhältnisse des korinthischen Styles, und das Grabmal des Stifters im Hintergrunde an der Stelle des christlichen Chores ist zwölfeckig und mit einem pyramidalen Dache gedeckt. Dasselbe Gebäude vereinigt also die Reminiscenzen antiker, byzantinischer und armenischer Schule.

Nach dem Sturze des seldschukischen Reiches von Iconium durch die Mongolen kam in den anarchischen Zuständen Klein-Asiens die Macht des türkischen Häuptlings Osman mehr und mehr empor. Schon er bedrängte die Byzantiner in ihren bisher noch behaupteten Besitzungen auf der West-

[1]) Texier a. a. O. tab. 86—88.

[2]) Texier, Déscription de l'Armenie, la Perse etc. I. pl. 5 und danach Fergusson a. a. O. S. 401 und Kugler a. a. O. S. 549.

küste der Halbinsel, und sein Sohn Orchan (1326—1359) gründete ein festes Reich, das sich von seiner Residenz Brussa aus über Nicaea und Nicomedien bis an den Hellespont erstreckte, und das demnächst durch seinen Sohn Murad I. (1360—1389) mit baulichen Monumenten, wie sie dem Stolze mächtiger Herrscher entsprachen, geschmückt wurde.

Eine neue und selbstständige Kunstweise zu erzeugen waren die osmanischen Türken nicht geeignet, aber die Pracht der byzantinischen Werke, die sie fanden, reizte sie zur Nachahmung. Sie schlossen sich daher dem Style derselben ohne Weiteres an, indem sie ihm nur im Detail gewisse orientalische Formen beimischten. Zu den ältesten Moscheen, welche Murad errichten liess, gehört die grüne Moschee in Nicaea, so nach dem vorherrschend grünen Schmucke ihres Minarets benannt, und nach inschriftlicher Angabe in den Jahren 1373 und 1378 erbaut[1]. Ihr von den muhammedanischen Heiligthümern völlig abweichender Grundplan besteht aus einem von einer Kuppel bedeckten Hauptraume, dem zunächst eine schmale Halle, wie ein Narthex, und dann ein von Säulen und Eckpfeilern getragener Porticus vorgelegt ist. Die ganze Anlage und Ausstattung hat das Gepräge abendländischer Klarheit und Einfachheit. Die Säulen der Vorhalle sind in ihren Verhältnissen dem korinthischen Style entsprechend, die Kapitäle jedoch in muhammedanischer Weise mit kleinen Zellen verziert. Die einfachen und strengen Spitzbögen sind in wechselnden schwarzen und weissen Keilsteinen ausgeführt, die Mauern in schlichten Quadern, und nur an dem Friese kommen elegante Muster orientalischer Art vor. Eine zweite Moschee Murads, in dem nahe bei Brussa gelegenen Dorfe Tschekirgeh ist im Grundriss und Aufbau einer spätbyzantinischen Kirche vollkommen ähnlich, nur dass jetzt das obere Geschoss der Seitenräume neben dem kreuzförmigen, von einer Kuppel bedeckten mittleren Raume zum Zwecke einer Schule in lauter kleinere Gemächer abgetheilt ist. Auch die Behandlung der Details stimmt entschieden mit christlichen Bauten überein, indem mehrfach der Rundbogenfries vorkommt und die Spitzbögen im oberen Geschosse der Vorhalle ganz nach mittelalterlicher Weise von schlanken Säulen mit korinthisirenden Kapitälen getragen werden[2]. In Brussa selbst gleicht die grosse Moschee (Ulu Dschami), von Murad begonnen und unter seinen beiden Nachfolgern vollendet, einigermaassen der Moschee des Huën in Caesarea, indem der ganze viereckige Raum mit Pfeilerhallen und kleinen Kuppeln bedeckt ist und nur das Wasserbecken in seiner Mitte unter freiem Himmel liegt. Eine zweite Moschee dagegen die ebenfalls nach Murads Namen genannt wird, besteht aus vier quadra-

[1]) Aufnahme bei Texier, Déscription de l'Asie mineure. Vol. I. T. 12—14.
[2]) Vgl. Texier a. a. O. Vol. I. T. 17 u. 18.

tischen Kuppelräumen, von denen zwei eine Art Langhaus bilden, dem sich die beiden anderen wie die Kreuzarme einer christlichen Kirche anschliessen, und nähert sich daher der byzantinischen Weise.

Eine neue Aera für das türkische Reich begann mit der Eroberung von Constantinopel (1453). Gleich nach derselben hielt es der Sultan Mahmud II. für seine Pflicht, seine neue Residenz mit Moscheen auszustatten. Sehr merkwürdig ist nun, dass er dabei genau so verfuhr, wie die ältesten Beherrscher der Gläubigen. Wie einst von den Kalifen Omar und Walid die Hauptkirchen von Jerusalem und Damascus, wurde auch jetzt von ihm die Sophienkirche für den Islam in Beschlag genommen, zur Moschee, und zwar zu einer sehr heilig gehaltenen, erhoben. Aber auch sonst bediente er sich ohne Weiteres christlicher Kunst. Der Beherrscher weiter Länder des Orients, wo schon seit Jahrhunderten zahlreiche und bedeutende Monumente zur Ehre Allahs und des Propheten entstanden waren, nahm seine Zuflucht nicht zu muhammedanischen Meistern, sondern ein griechischer Christ, Christodulos, war sein erster Baumeister und die Nachkommen und Landsleute desselben dienten noch lange den Nachfolgern Mahmuds in gleicher Weise. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn wir hier ungeachtet der grossen Bauthätigkeit dieser reichen Monarchen nicht die Entwickelung eines neuen Styls, nicht einmal die Anwendung der früheren Gestaltung islamischer Bauten, sondern nur eine Nachahmung der Formen vorfinden, welche sich in Byzanz erhalten hatten und deren höchste Ausbildung noch immer die Sophienkirche gab [1]). Nur die spielende und anmuthige Decoration des Inneren, welche allen muhammedanischen Bauten gemein ist, und die häufige Anwendung des Spitzbogens brachten die Türken auch hier nach Europa herüber, während in der architektonischen Anlage selbst die Moscheen sich nur durch die Anfügung schlanker Minarets und des unentbehrlichen Vorhofs von christlichen Kirchen unterscheiden. Die älteste der neuerbauten Moscheen in Constantinopel ist die mit dem Grabmale Ejubs, welche Muhammed II. im Jahre 1458 erbauen liess. Dem Vorhofe schliesst sich das Heiligthum in der Form eines Quadrates an, mit einer von einer quadratischen Pfeilerstellung getragenen hohen und weiten Kuppel. Bald darauf errichtete derselbe Monarch die nach ihm benannte Moschee Muhammeds II., wieder auf der Stelle der alten Apostelkirche, und überhaupt wiederholte sich jetzt die

---

[1]) Die beste Zusammenstellung der Nachrichten über die türkischen Bauten in Constantinopel findet man bei Dallaway, ancient and modern Constantinople. Ferner bei J. v. Hammer, Constantinopolis und der Bosporus; Travels of Ali Bey, II. Bd.; Grelot, Constantinople. Architektonische Zeichnungen fehlen, was freilich hier weniger, als an anderen Punkten der Geschichte zu bedauern ist. Einiges bei Fergusson a. a. O.

Benutzung byzantinischer Bauwerke, die man zu diesem Zwecke plünderte und abbrach, so häufig, dass Constantinopel dadurch fast aller Ueberreste aus der langen Reihe der Jahrhunderte byzantinischer Herrschaft beraubt ist. So ist die Moschee des Sultan Bajazet (1498) ganz mit antiken Marmorstücken bekleidet, die man aus vielen Gebäuden nahm; unter ihren zwanzig Säulen sind zehn von Verde antico, vier von Jaspis, sechs von ägyptischem Granit. Die Moschee Sultan Soliman's II. (1520—1566) erhielt ihren Schmuck durch den Abbruch der berühmten alten Kirche der heiligen Euphemia in Chalcedon, die Selim's II. (1566—1574) aus Alexandria in Troas. Die Regierungen dieser beiden Fürsten bildeten die Glanzzeit der osmanischen Architektur und der Name Sinan's, des vielbeschäftigten Architekten, der in ihrem Auftrage ihre Bauten leitete, wird von den türkischen Geschichtsschreibern hochgepriesen. Wir finden ihn in seinen Werken als den gelehrigen Schüler byzantinischer Kunst. Die Moschee Soliman's, anerkannt die bedeutendste Leistung der Osmanen, ist eine entschiedene, in gewissen Beziehungen verbesserte Copie der Sophienkirche[1]. Sie bildet fast ein Quadrat (227 und 234 englische Fuss) in dessen Mitte vier gewaltige Pfeiler die grosse Kuppel tragen, an die sich im Sinne der Länge des Gebäudes Halbkuppeln anschliessen. Vier monolithe Granitpfeiler von ungewöhnlicher Höhe stützen die Mauern des Oberschiffes unter der Kuppel, in denen grosse Fenster angebracht sind, während die Seitenschiffe durch je fünf kleinere Kuppeln bedeckt sind. Auch der Vorhof erinnert mehr an christliche Basiliken, als an die bisherigen Moscheen. Den im offenen Hofe gelegenen Brunnen umgiebt ein mit zahlreichen kleinen Kuppeln gedeckter Porticus. Nur die durchgängige Anwendung des Spitzbogens weicht von der byzantinischen Tradition ab. Auch ein anderer Bau Sinan's, die schon unter Soliman's Regierung begonnene Moschee Selim's II. zu Adrianopel[2], schliesst sich an ein bekanntes byzantinisches Vorbild an, nämlich an die Anlage von S. Sergius und Bacchus zu Constantinopel. In dem viereckigen Raume tragen nämlich acht, freilich übermässig colossale zwölfeckige Pfeiler die Kuppel, während in den vier Diagonalseiten des Achtecks sich Halbkuppeln anlegen.

Schon hier ist das Innere mit einer barocken, buntfarbigen Decoration überladen, und in dieser Richtung gingen dann die Bauten des siebzehnten Jahrhunderts noch weiter, während sie im Uebrigen dem bisherigen Systeme folgten. Das glänzendste dieser späteren Werke ist die 1614 vollendete

[1] Ein freilich ohne architektonische Vorarbeiten gezeichneter Plan bei Grelot und danach bei Fergusson a. a. O. S. 466.

[2] Grundriss bei Kugler, Baukunst I. 553.

Moschee Sultan Achmets. Sie bildet ebenfalls ein Quadrat, innerhalb dessen die grosse Hauptkuppel auf vier riesigen Rundpfeilern ruht, zwischen denen sich ebenso viele Halbkuppeln den Tragebögen anschliessen. Vier kleinere Kuppeln sind in den Eckräumen des Quadrates aufgeführt um das sich im Inneren auf drei Seiten eine Pfeilerhalle herumzieht[1]. Ihrer überaus reichen und zierlichen Ausstattung wegen wird die neue Moschee (Yeni Dschami oder Moschee der Sultanin Walide) gerühmt, deren Erbauung um 1665 stattfand. In der Folge gewann der abendländische Einfluss immer mehr die Oberhand und die späteren Moscheen des vorigen Jahrhunderts zeigen die abenteuerlichsten Verbindungen der überlieferten Elemente orientalischer Kunst mit den Formen abendländischen Barockstyls. Die bedeutendste dieser Moscheen ist die Sultan Osmans III., welche 1748—55 errichtet wurde, und vorzugsweise geeignet ist den Charakter dieser Stylmischung zu zeigen.

Fünftes Kapitel.

Ueber den Geist der moslemischen Kunst.

Ueberblicken wir die gesammte Bauthätigkeit der Völker des Islam, so finden wir die grösste Mannigfaltigkeit. Nun darf man freilich eine völlig abgeschlossene und unveränderte Einheit, wie etwa die der altägyptischen Architektur, bei diesem Verein von Völkern verschiedener Stämme und Wohnsitze nicht erwarten, wohl aber eine Uebereinstimmung, wie sie bei den Völkern der alten Welt, den Griechen und Römern sogar mit Einschluss der Aegypter, wie sie in noch höherem Grade bei den Völkern des Abendlandes im Mittelalter und in der neueren Zeit zu erkennen ist. Betrachten wir die Moscheen und Grabmäler der Patanen und Moghuln in Indien mit ihren grandiosen Formen und ihren kräftigen Gesimsen, die dunkeln Arcaden der Moschee von Cordova und die spielende Leichtigkeit der Säulenhallen von Alhambra, endlich die byzantinischen Kuppelbauten der Türken, so ist es schwer in diesen wechselnden Formen eine Einheit, den Anhaltspunkt der Vergleichung zu finden. Der Mangel eines gemeinsamen Grundprincips, aus dem sich das Ganze mit Hauptformen und Details entwickelte, wie der Baum mit Blättern und Früchten aus seinem Keime, eines architektonischen Gedankens, welcher wie der des Säulenhauses im griechischen Tempel oder der der Basilikenform in der christlichen Kirche

[1]) Grundriss (nach Grelot) bei Fergusson I. S. 467.

für mannigfaltige Anwendung fruchtbar war, ist unverkennbar. Diese Erscheinung kann überraschen; sie scheint der Behauptung, dass die geistige Eigenthümlichkeit der Völker in der Kunst sich nothwendig ausspreche, dass eine kräftige und selbstständige Regsamkeit auch eine bestimmte Form erzeugen müsse, zu widersprechen. Denn das System des Islam ist in geistiger Beziehung ein so entschiedenes, dass es den verschiedenen Völkern, die sich ihm unterwarfen, ungeachtet aller Abweichungen, ein gemeinsames Gepräge verliehen hat. Allein in der That findet jene Ansicht auch hier ihre vollste Bestätigung. Denn bei allem Schwankenden und Abweichenden haben diese Bauten doch wieder eine durchgreifende Eigenthümlichkeit, welche sie von den Monumenten anderer Völker scharf unterscheidet und welche auf höchst charakteristische Weise der geistigen Richtung des Islam entspricht.

Diese Eigenthümlichkeit zeigt sich freilich zunächst in einer Weise, welche man als eine negative, als einen Mangel bestimmter Ausbildung ansehen kann, die aber bei näherer Betrachtung doch wieder positiv erscheint. Hierher gehört das Verhältniss des Aeusseren mit der nackten Formlosigkeit seiner Wände zu dem reichen Schmucke des Inneren, hierher auch die sichtbare und fast absichtliche Vernachlässigung der wesentlich constructiven Glieder, die Willkür in dem Wechsel von Säulen und Pfeilern, von Bögen und Bedeckungen mancher Art, die Behandlung dieser Formen, wodurch den Säulen der Ausdruck des Stützenden und Festen, den Bögen der der kräftigen Ueberwölbung entzogen, beide mit einem neckenden Spiele so gehalten sind, dass sie als Scheinwerk und unkräftig sich sogleich darstellen. Hierher gehört aber auch ferner die Vorliebe für die Kuppel und die Behandlung derselben, wonach sie niemals in organischer Verbindung mit dem Unterbau, sondern immer als ein willkürlich hinzugefügter Theil erscheint, und mit ihrer Wölbung über dem gradlinigen Unterbau unverbunden lastet oder schwebt[1]. Fassen wir alle diese Merkmale zusammen, so geben sie den Charakterzug der Willkür oder des Contrastes, welcher bei aller Formlosigkeit doch mit einer gewissen Meisterschaft durchgeführt ist, und dadurch nicht bloss als ein Mangel, sondern als eine entschiedene Eigenthümlichkeit sich geltend macht.

Denn der Mangel des architektonischen Ernstes giebt auch wieder die Freiheit von den Beschränkungen der architektonischen Regel und gestattet dadurch eine grössere Beweglichkeit, welche sich in den Details mehr oder weniger bewährt. So verschieden diese auch in den muhammedanischen Ländern sind, immer zeigt sich darin die Gewandtheit und

[1]) Dies gilt auch von den indisch-muhammedanischen Bauten, welche übrigens mehr organische Durchbildung haben.

Bizarrie einer leicht beweglichen, kühnen, sicheren Phantasie. Selten findet sich z. B. der reine, ernste kreisförmige Bogen, selten sogar ein nach einfacher mathematischer Regel construirter Spitzbogen, während alle Formen dieser Structur irgend etwas Anregendes, Auffallendes, Abenteuerliches haben; entweder der üppige Kielbogen mit einer doppelten Schwellung, oder der schwerfällige und dadurch mehr lastende als tragende Hufeisenbogen, oder endlich doch der zwar einfache, aber noch immer gedrückte Spitzbogen. Vor Allem charakteristisch ist dann die sonderbare Form der Stalaktitenwölbung, welche die weiteste Verbreitung hat und in allen muhammedanischen Ländern vorzukommen scheint.

Hieran schliesst sich endlich die Verzierung der Wände mit jenen Arabesken, in welchen sich die orientalische Phantasie auf die glänzendste Weise bewährt. Wir sehen hier auf das Entschiedenste, dass der Mangel architektonischer Durchbildung nicht aus einer Stumpfheit des Gefühls, sondern aus einer bewussten Intention hervorgeht. Diese Wandverzierungen, welche wir in allen muhammedanischen Ländern verbreitet finden[1]), zeichnen sich durch Scharfsinn und Geschmack, reiche Abwechselung und sanfte Anmuth der Linien so sehr aus, dass sie auf diesem Gebiete wirklich etwas Vollendetes leisten. In der Ornamentation der meisten anderen Völker herrscht entweder eine Wiederholung und Durchbildung der Hauptformen des Baues oder das Spiel mit natürlichen Gestalten vor. Jenes entspricht allerdings am Meisten den höheren Anforderungen der Baukunst und ist für die Gesammtwirkung eines wohlgegliederten Gebäudes unbedenklich das Wünschenswertheste; allein das Ornament selbst, für sich allein betrachtet, erhält dadurch stets etwas Schweres, und ist für die Anwendung ausserhalb des Gebäudes weniger geeignet. Noch schwerfälliger und lastender wird es, wenn bei schwächerer Einwirkung des architektonischen Sinnes das Bildliche darin vorherrscht; der Contrast zwischen der Bedeutsamkeit der natürlichen Formen und der zwecklosen leichten Anwendung wird dann in der Regel sehr fühlbar sein, und dem Ornament etwas Gewaltsames und Barbarisches geben. Beispiele der letzten Art gewähren die Bauten der Hindus und manche Gebäude des Mittelalters, Beispiele der ersten wiederum andere christliche Bauten und in gewissem Sinne die griechischen. Die Bildlosigkeit und der Mangel der strengen Architektonik war daher ein günstiger Umstand für die Ausbildung dieser Decorationen, dessen Benutzung aber davon abhing, dass ein festes Stylgesetz diese unbeschränkte Freiheit leitete. Schon bei den Sälen der Alhambra schilderte ich den Charakter

[1]) Genaue Zeichnungen besitzen wir zwar fast nur aus den spanischen und ägyptischen Bauten; wie aber diese unter sich übereinstimmen, so scheinen den Beschreibungen und Abbildungen zufolge die Decorationen in den übrigen Ländern genau derselben Art zu sein.

dieser Arabesken, hier will ich versuchen, das Gesetz derselben näher auszusprechen. Man darf dabei nicht vergessen, dass es das Gesetz des anscheinend Zufälligen, der Ernst des Spiels, die Einheit des buntesten Wechsels, die Regel der ungebundenen Phantasie ist. Man muss sich auch daran erinnern, dass schon die architektonischen Glieder selbst bizarr und wechselnd und mit Ornamenten phantastischer Art bedeckt sind, welche weit über den Zweck des Ausdrucks ihrer Function hinausgehen. War dies gegeben, so musste die Decoration der bloss füllenden Flächen sie darin noch übertreffen, aber gerade durch diese Steigerung wieder zu einem Abschluss führen. Wir sahen schon, dass in der Abtheilung der Arabeskenfelder eine wohlthätige, architektonische Regel durchgeführt, in den Arabesken selbst dagegen das Strengregelmässige consequent vermieden ist. Diese anscheinende Regellosigkeit lässt aber leicht gewisse Regeln erkennen. Die gerade Linie ist zwar oft und in der Mehrzahl der Ornamente angewendet, aber sie bildet nicht leicht, oder doch nicht auffallende rechte Winkel; vielmehr wird, wo die Zeichnung einen Anlauf zum rechten Winkel nimmt, durch eine leichte Erweiterung desselben eine complicirtere Form hervorgebracht, oder der rechte Winkel zwar angefangen, die Linie aber sogleich gebrochen und in andere Verschlingungen fortgeführt[1]. Im Ganzen ist die Richtung der Linien im Verhältniss gegen die Einrahmung eine schräge, aber so, dass die Diagonale selbst vermieden ist und das Viereck, zu welchem diese Richtung als Diagonale gehören würde, nicht deutlich hervortritt. Hiedurch entsteht es denn, dass diese Linien sich nicht bloss einfach durchschneiden, sondern schon in ihrer Grundlage ein reiches Netz bilden. Auch dies wird aber nicht einfach und bestimmt sichtbar, sondern es werden nun zwei Linien vielfach gebrochen, in einander übergeleitet und zurückgeführt. Hiedurch können jener Anlage zufolge niemals rechtwinkelige Figuren entstehen, wohl aber bilden sich vieleckige Formen, Sterne und Polygone, wobei die Sterne durch die Verlängerung ihrer Linien über die Durchschnittspunkte, die Polygone durch ein Ausweichen ihrer Linien sich wieder auflösen und in weitere Verschlingungen übergehen. Dazwischen kommen dann unregelmässigere Gestalten vor, wiederum sternartig oder vieleckig, in bunter, anmuthiger Verwirrung, in der sich jedoch auch wieder einfachere namentlich

Fig. 118.



Kapitäl aus Alhambra.

[1]) Vgl. Fig. 105 und 107. pag. 433, 434.

rautenförmige Figuren zu bilden scheinen, obgleich dafür gesorgt ist, dass sie sich nicht ganz abschliessen[1]). So wird überall die Phantasie gereizt, an regelmässige Gebilde erinnert, die doch nicht wirklich entstehen. Der Scharfsinn in der Führung dieser Linien, das Hinstreben nach einer bestimmten Figur, das Ausweichen, wenn diese ihrer Vollendung nahe ist, die weitere Verschlingung, die aus einer scheinbaren Unordnung wieder zu festerer Gestaltung übergeht und auch diese nicht vollendet, geben ein überaus anmuthiges Bild. Man hat vermuthet, dass mathematische Studien für diese künstlichen Zeichnungen benutzt wären; gewiss ist, dass die Uebung in der Auflösung algebraischer Aufgaben und die Neigung zu künstlichen und spitzfindigen Fragen nicht ausser Zusammenhang damit stehen. Viele von ihnen sind so eigensinnig und verwickelt, dass man sie für ein Werk des Zufalls halten möchte; aber ohne Zweifel wurden dann solche Muster mit Sorgfalt aufbewahrt und überliefert. In anderen Arabesken herrscht die runde Linie vor, selten in streng mathematischer Gestalt, höchst selten als Kreis, sondern mehr pflanzenähnlich, doch so, dass sich niemals eine völlige Pflanzengestalt bildet. Diese Curven haben immer einen vollen üppigen Schwung bei leichter Zierlichkeit; sie erinnern an die kühnen Linien, welche bei der raschen Bewegung krummer Säbel im Kampfe entstehen[2]).

Fig. 119.



Aus Alhambra (nach Owen Jones).

[1]) Will man sich den Gegensatz verschiedener Principien recht anschaulich machen, so vergleiche man mit diesen arabischen Mustern den griechischen Mäander, welcher ebenfalls aus blossen Linienzügen besteht, aber mit seinen ewig wiederholten rechtwinkeligen Umbiegungen die beständigste, einfachste, regelmässigste Wiederkehr, das klarste und festeste Gesetz ausdrückt.

[2]) In die Klasse dieser Arabesken gehören auch die Inschriften; die Buchstaben sind völlig zu Ornamenten geworden, in der älteren kufischen Schrift durch ihre geraden nur unten abschweifenden Linien ernsten, in der späteren Nekschi-Schrift durch ihre künstlichen Züge mehr abenteuerlichen und wilden Charakters. S. oben S. 434. Fig. 106.

Ein wichtiges Gesetz ist es dann ferner, dass ungeachtet der symmetrischen Abtheilung eine vollständige Gleichheit der correspondirenden Felder vermieden ist. Innerhalb der einzelnen Arabesken findet wohl eine gewisse Wiederkehr der Figuren statt, aber in solcher Weise, dass sie nicht bedeutend auffällt; denn diese wiederkehrenden Figuren verlaufen so in andere, dass sie unmittelbar zu denselben fortführen, und daher nicht in ihrer Uebereinstimmung festgehalten werden können. Dadurch wird es vermieden, dass die Zeichnung eine abgeschlossene, in sich concentrirte Form erhalte; man kann sie vielmehr immer ins Unendliche fortgesetzt denken. Dies bewirkt, dass die Einrahmung niemals aus der Arabeske selbst hervorgeht (wie etwa bei antiken Rosetten und ähnlichen Formen), sondern dass sie ihr von Aussen hinzugefügt ist und sie willkürlich abschneidet, was den Vortheil gewährt, dass für das Ganze des Raumes nicht die Arabeske, sondern die Einrahmung architektonische Bedeutung erhält.

Die Wiederkehr einzelner Formen ist immer mehr Gegensatz als Einklang. Eine sehr charakteristische und einfache Art derselben ist die, dass sich in einem zweifarbigen Ornament dieselbe Zeichnung in jeder beider Farben wiederholt, so dass beide zusammen den ganzen Raum ausfüllen und in entgegengesetzter Richtung, die eine von unten nach oben die andere von oben nach unten durchgeführt sind. Die einfachste Form dieser Art, ist eine, welche sich in Alhambra häufig als schmales, einfassendes Band über der unteren Arabeske findet; das fortlaufende Ornament besteht hier in einer stufenförmigen Pyramide von dunkler Farbe, welche sich zu dem ganzen Raume des Bandes so verhält, dass gerade dieselbe stufenförmige Pyramide, nur in umgekehrter Richtung und in heller Farbe übrig bleibt (Fig. 105). In anderen Fällen sind es dann künstlichere Figuren, mit gerundeten Umrissen und mit aufgesetzten Punkten oder Sternen, welche sich in gleicher Weise wiederholen, so dass oft das Auge Mühe hat, die Uebereinstimmung herauszufinden. Manchmal ist dieser Grundgedanke variirt, so dass entweder in die correspondirenden Stücke eine sich nicht wiederholende Zeichnung fortlaufend einschneidet, oder dass die Wiederholung für den ersten Blick vorhanden zu sein scheint, während in der That etwas daran fehlt. Diess Princip tritt in den reicheren Arabesken noch viel sinniger und zierlicher hervor, indem hier ganz ähnliche Figuren, wiederkehren, aber bald mit Veränderungen, bald in anderer Dimension, und so durch kleine Abweichungen wieder zu der ersten Figur zurückführen.

Zu diesem Wechsel der Linien gehörte dann der der Farben, dessen Gesetze schwerer aufzuzeigen sind und mehr der Leitung des dunkeln Gefühls unterliegen. Auch hier sind die Araber Meister. Sie beschränken sich keinesweges auf die vollen, einfachen Farben, wie roth, blau, weiss,

Gold, sondern sie lieben ebensosehr die weniger entschiedenen, halben Farben, grün, violet, braun, gelb und wissen sich auch der schwarzen Farbe sehr wohl zu bedienen. Für das eigentlich Architektonische, für eine Anwendung der Farbe, wie die Griechen sie in ihren Gebäuden machten, sind die einfachen Farben vorzuziehen; hier waren die gebrochenen an ihrer Stelle, um reichere Uebergänge und bunteres Spiel zu geben. Dabei ist es denn Regel, diese halben und weniger kräftigen Farben an den minder scheinbaren und bedeutenden Stellen anzubringen. In den Basamenten sind Grün, Weiss, Schwarz, Violet, Blau und ein dunkles Gelb vorherrschend; an den Wänden die Buchstaben golden, die Einfassungen meist azurblau, der Grund roth; in den Kuppeln sind die kleinen Nischen häufig vergoldet oder auf weissem Grunde mit rothen und blauen Ornamenten leuchtend bemalt. In den einzelnen Arabesken sind nach der Natur der Sache die Farben so vertheilt, dass die eine den Grund giebt, die andere die darauf liegende, lineare Zeichnung. Indessen hinderte dies nicht, dass auch bei künstlicheren Arabesken der Grund innerhalb gewisser Linien dunkler angegeben wurde, um so eine abgeschlossene Figur anzudeuten, deren Bedeutung aber wieder durch die Verschlingung ihrer Linien zu anderen Figuren aufgelöst wurde. Es gab dies die Gelegenheit bei der benachbarten, verwandten aber abweichenden Figur wieder andere Stellen zu betonen, und dadurch einen anderen Gedanken anzuregen, ähnlich als ob ein Musiker dieselbe Melodie aber mit völlig verändertem Ausdrucke wiederholt. Man sieht, es ist überall auf künstliche, selbstgeschaffene Aufgaben, auf überraschende Lösungen, auf ein neckendes Spiel abgesehen [1].

Eine bestimmte, positive Eigenthümlichkeit ist hienach der Kunst der Araber nicht abzusprechen. Allein eine weitere Frage ist, ob wir diese für einen wirklichen und vollen Ausdruck ihres Geistes halten dürfen: Auf

---

[1]) Nähere und scharfsinnige Bemerkungen über maurische Ornamentik giebt Jacob Falke in der Zeitschrift „Gewerbehalle", 1865. Nr. 10 und 11 und in einem Aufsatze in v. Lützows Zeitschrift 1866. S. 87 ff. Wenn er in dem letzten meiner vorstehenden „geistvollen, aber zu allgemein gehaltenen" Darstellung den Vorwurf macht, dass sie „den Kernpunkt nicht treffe", so muss ich gestehen, dass es mir auch nicht gelungen ist, in seiner Auseinandersetzung denselben näher bezeichnet zu finden, und dass mir noch immer, wie ich es oben und bereits S. 433 ff. näher bezeichnet, das Gesetz eines graziösen Wechsel- und Räthselspieles der Kernpunkt dieser Ornamentik zu sein scheint. Er selbst, indem er mit Recht darauf aufmerksam macht, dass die Thierbilder, wo sie in orientalischen Werken vorkommen (am häufigsten auf Teppichen), ebenso wie die zahlreichen Pflanzenornamente, keinesweges naturalistisch, sondern stylisirt seien, erklärt dies Wort durch den Zusatz: d. h. willkürlich ornamental behandelt. Ueberhaupt scheint sich unsere Auffassung besonders dadurch zu unter-

den ersten Blick erscheint es befremdend, dass sie gerade auf diesem leichten und zweideutigen Gebiete ihre Meisterschaft bewähren, und dass ihre architektonische Richtung dahin ausläuft. Das religiöse System, sogar die moralische Lebensansicht des Islam hat etwas Grossartiges und Imponirendes, eine, man kann wohl sagen, architektonische und einfache Schönheit. Die Einheit Gottes, welche alle Zweifel niederschlägt, der Glaube an eine unbedingte Vorausbestimmung, die rücksichtslose Hingebung, welche dadurch bei den Gläubigen entsteht, geben dem Leben der muhammedanischen Völker entwas überaus Gediegenes, eine Ruhe, welche auf uns immer eine mehr oder weniger wohlthätige Wirkung ausübt. Und dieser Charakter der Ruhe ist eine so entschiedene Folge dieser Lehre, dass er sich bei allen Völkern, die sich zum Islam bekennen, ausgebildet hat, und ihnen immer geblieben ist. Man könnte glauben, dass diese geistige Richtung der Architektur sehr günstig sei, dass aus ihr ein eben so festes, grandioses, überall und durch alle Jahrhunderte gleiches System der Baukunst hervorgehen müsste; um so mehr als diese Kunst die einzige unter den bildenden war, in welcher die Muhammedaner ihr Wesen aussprechen konnten, und als eine Vermischung und Trübung des architektonischen Elements durch das bildliche nicht denkbar war. Der Boden scheint vortrefflich für die Baukunst vorbereitet; wenn sich dennoch kein consequenter, wahrhaft architektonischer Styl ausbildete, so könnte man dies für einen Zufall, für eine Abweichung von der grossen Regel der Entstehung architektonischer Formen halten.

Allein das religiöse und politische System des Koran hat denn doch in Wahrheit jene innerliche Einheit nicht, die es zu haben scheint, es dringt nicht frisch und lebenskräftig aus der natürlichen Anlage der Völker hervor, es beherrscht das Leben, aber wie der verderbliche Befehl des Despoten aus seinem einsamen Palaste, es geht nur darüber fort, wie die Stimme des Imam von dem hohen Minarete. Dieser starre Monotheismus, das System der unbedingten Unterwerfung durchdringt nicht das ganze natürliche Dasein, sondern tödtet es entweder ab oder lässt ihm eine willkürliche, sinnliche Freiheit. Es fehlte ihm die Anlage, Individuen zu durchbilden, die Gesetzmässigkeit des Ganzen mit der Lebensfülle des Einzelnen zu verschmelzen. Das Bekenntniss, dass Allah gross sei und Muhammed sein Prophet, die Beobachtung der vorgeschriebenen Förmlichkeiten und der gebotenen Pflichten bilden noch keinen Menschen, sie bleiben äussere Hülle, unter welcher die wilde Kraft der Leidenschaften und der Sinnlichkeit um so verderblicher ihr Wesen treibt.

---

scheiden, dass er mehr praktische Zwecke, nämlich die Erklärung der orientalischen Ornamentik behufs ihrer heutigen Anwendung, im Auge hat, als sich mit meiner Aufgabe vertragen würde.

War doch auch schon Muhammeds Lehre nicht so aus einem Keime hervorgegangen; neben den abgeleiteten und abstracten Formeln antiker, christlicher, jüdischer Doctrinen, neben den Vorschriften der Enthaltsamkeit und des Fastens, nahm er die ganze Fülle der Sinnlichkeit in sein heiliges Buch auf. Es war nicht bloss die alleinige Grösse Allahs, welche die Völker begeisterte, auch die vollste Befriedigung der Sinne war ihnen verheissen. Es macht einen eigenthümlichen Eindruck, wenn man neben der Predigt des übersinnlichen Gottes die lockende Beschreibung des Paradieses liest. Achttausend Diener, sämmtlich schöne Jünglinge, umgeben hier den Gläubigen, zweiundsiebenzig Frauen sind ihm gegönnt, sein Zelt ist mit Perlen, Hyacinthen und Smaragden geschmückt, dreihundert goldene Tische tragen seine Mahlzeit, jeder mit einer Schüssel bedeckt, die letzte so schmackhaft wie die erste; auch Wein ist ihm hier gestattet, der aber nicht berauscht; in ewiger Jugend, umgeben von Kindern, so viel er sie begehrt, lebt hier der Selige und lauscht den Gesängen eines lieblichen Engels oder ergötzt sich am Anblicke Allahs; nach so vielen sinnlichen Genüssen kann auch dieses nur als der höchste, schwerlich also als etwas rein Geistiges gedacht werden. Freilich belohnt diese schwelgerische Fülle den Gläubigen erst in einem jenseitigen Leben, nach der strengen Erfüllung selbst rauher Pflichten; aber immerhin war dadurch der Werth des sinnlichen Genusses anerkannt; selbst die Kasteiung ging von einer solchen Anerkennung aus und bestärkte sie. Wir sehen also schon im Koran das Princip ausgesprochen, welches sich später immer deutlicher entwickelte, die Verbindung der schärfsten Abstraction mit der vollsten Sinnlichkeit, einer einseitig geistigen Tendenz mit einem groben Materialismus.

Diese Verbindung, so widersprechend auf den ersten Blick ihre Elemente erscheinen, ist nicht auffallend und unnatürlich; die Extreme berühren sich, die Abstraction des Verstandes schlägt leicht in eine materialistische Ansicht um. Besonders dem Orient lag diese Verbindung des Gegensatzes nahe; wir können sie in allen früheren Religionssystemen wahrnehmen. Bei Aegyptern und Indern war mit einer sinnlichen Grundlage die Neigung zur Abstraction, bei Persern und Juden mit einem sehr geistigen und verständigen Anfange ein sehr materialistisches Resultat verschmolzen. Allen diesen Systemen stand das des Koran nicht gar zu fern. Im Bekenntniss herrscht zwar der Monotheismus, strenge wie im Judenthum, aber in praktischer Beziehung ist eine grössere Aehnlichkeit mit dem kriegerischen Dualismus der Lehre Zoroasters nicht zu verkennen. Der Diener Allahs ist wie der des Ormuzd zum Kampfe aufgerufen und ein geistiges Reich steht der Natur gegenüber. Der einsame Gott steigt zwar nicht auf die Erde herab, aber diese erscheint auch nicht so verflüchtigt wie in der hebräischen Anschauung. Vielmehr nähert sich die Praxis des Islam auf

dieser Naturseite sogar den heidnischen Systemen; denn Allah leiht den Namen, aber die Natur waltet, zwar ohne dass ihr göttliche Ehre dargebracht würde, aber deshalb nur um so freier und zügelloser. Man kann sagen, dass die schwelgende Ueppigkeit des Inders, die knechtische Furcht des Baalsdieners, die starre Gesetzlichkeit des Aegypters auch im Islam ihre Stelle fanden. In der stumpfen, beharrlichen Beibehaltung alter Satzungen ohne Prüfung und Fortschritt gleicht der Moslem dem Bewohner des alten Pharaonenlandes, in der abtödtenden mystischen Versenkung in eine bestimmungslose Alleinheit dem Buddhisten. Der selbstzerstörende Wahnsinn des Siva-Cultus wiederholt sich in den Rasereien der Derwische, und wenn sich die abergläubische Menge am Geburtsfeste des Propheten zu Boden wirft, um die Rosse der Prozession über sich fortschreiten zu lassen, so werden wir an jene Inder erinnert, die sich unter die Räder des Götzenwagens stürzen. Diese altheidnischen Religionen hatten einen Vorzug; der Mensch ruhete in ihnen im Schoosse der Natur, er fühlte seinen höheren Beruf zur geistigen Freiheit nicht, aber er kannte auch nicht die Knechtschaft, in der er stand, er war frei von Zweifeln und Zwiespalt. Und auch diese Einfachheit und Ruhe erhielt der Islam seinen Bekennern durch seine fatalistische Lehre der Vorherbestimmung.

Indem der Islam sich so einerseits den uralten Ansichten und Gewohnheiten des Orients anschloss, huldigte er andererseits dem Gefühle einer höheren Freiheit, das mit dem Christenthume in die Welt gekommen war. Er durchbrach die Scheidewände der Völker, löste den Menschen von den Fesseln der Nationalität, lehrte eine allgemeine Verbrüderung und gründete diese auf ein freiwilliges Anerkenntniss des Einzelnen.

Wir sehen, wie vielen Bedürfnissen und Wünschen der Koran entgegenkam, den alten sowohl wie den neuen. Sein System ist wie ein weites Kleid, das den verschiedensten Körperformen anpassend ist, sie alle in gleicher Gestalt erscheinen lässt, so gross auch ihre geheimen Mängel sein mögen. Eine Umkehr, eine Aenderung des Menschen fordert er nicht, und eine so tiefe, nachwirkende Lösung der grossen Gegensätze, wie das Christenthum, gewährt er nicht; aber eben deshalb war er leichter verständlich und zugänglich. Er bildete ein künstliches System, dessen Unhaltbarkeit und Verderblichkeit, selbst für jene Völker, durch die neueste Geschichte zu Tage tritt, aber er beruhete auf einer genialen Verschmelzung der verschiedenen nationalen Geistesrichtungen des Orients mit einer neuen, höheren Tendenz. Es erklärt sich hieraus die schnelle Ausbreitung und die lange Dauer des Islam. In der That darf man ihn für diese Völker, wenn sie der Aufnahme oder doch der Durcharbeitung des Christenthums nicht fähig waren, als eine Wohlthat ansehen, die ihnen von

der Weisheit der Vorsehung zugedacht war; gewiss wurde bei ihnen ein höheres geistiges Leben durch den Koran angeregt.

Er gab zunächst höchst tiefe, geistige Gedanken, den der allumfassenden, durch Vorherbestimmung alles leitenden Einheit Gottes, und den der subjectiven Freiheit; aber zu diesen in ihrer Abstraction scharf contrastirenden Bestimmungen trat dann als ferneres Element, zwar nur geduldet, aber doch höchst wichtig, die sinnliche Natur. In jeder Beziehung ist daher die Berührung und Verbindung des Entgegengesetzten die Grundform, nach welcher sich alle Lebensgestaltungen auf muhammedanischem Boden modeln. Es ist, wie gesagt, ein höchst orientalisches System, Licht und Schatten, Beweglichkeit und Ruhe, unmittelbar an einander grenzend, in schärfster Steigerung des Gegensatzes, und doch mit einander verbunden. Im Laufe der Geschichte zeigen sich diese Elemente in verschiedener Kraft. Anfangs herrschte das subjective Element, das feurige, thätige, reine, vor; es war besonders in den eigentlichen Arabern wirksam, welche die semitische Stammverwandtschaft mit den Juden nicht verleugnen können. Später, nach vollbrachter Mischung mit anderen orientalischen Völkern, tritt das andere Element, das der Einheit in Gott oder in der Natur, mehr in den Vorgrund, bald als pantheistischer Mysticismus, bald als starrer, gedankenloser Fatalismus, bald als üppige Schwelgerei. Aber allen diesen verschiedenen Gestaltungen liegt immer dasselbe Gesetz zum Grunde, das des Contrastes, der unmittelbaren Verbindung des Höchsten und Niedrigsten, des Alls und des Einzelnen, der Herrschaft und der Unterwerfung, der Entbehrung und der Schwelgerei, der dürftigsten Einfachheit und der buntesten Mannigfaltigkeit, der anhaltenden Ruhe und der angestrengten Bewegung. Wir finden es in allen Erscheinungen des muhammedanischen Orients, in der Geschichte der schnell aufblühenden und verfallenden Reiche, in den Systemen der Denker und Philosophen, in den Liedern der Dichter, in den Anekdoten der Chronisten wieder. Für die ruhige, stufenweise Entwickelung, für das Nebeneinanderbestehen verschiedener, verwandter Individualitäten, fehlt ein für allemal der Sinn; der Verstand, mit seinem Gesetze des Widerspruches, bildet die Grundlage, das Gefühl, mit seiner Verwandtschaft zur Natur kann nicht unverkümmert bestehen. Indessen ganz unterdrücken lässt sich das Gefühl für die Natur überhaupt nicht, und hier fand es sogleich durch die Sinnlichkeit, die wie gesagt gewissermaassen die Sanction des heiligen Buches erhalten hatte, Eingang. Auf diesem Wege konnte er sich aber nur als subjective Neigung, als Genuss oder Begierde, nicht als objective Anerkennung ausbilden. Dies um so weniger, als das Gefühl unter dem Einflusse der feurigsten Phantasie stand.

Es ist ein psychologisches Gesetz, dass bei einem einseitigen Vor-

herrschen der Abstraction die Phantasie wilder, stürmischer, gewaltsamer ist; sie steigt leichter und höher, weil sie nicht an die Natur und ihre Gesetzmässigkeit gebunden, sie mischt die buntesten und glänzendsten Bilder gewaltsam, eben weil der Boden, aus dem sie aufsteigt, trocken und unfruchtbar ist. Hier fand sie überdies in der Grundform des Contrastes ein leichtes Mittel des Aufschwunges und in der Sinnlichkeit einen Antrieb. Daher entstand denn die Neigung für das Zauberhafte, Abenteuerliche, Unnatürliche, aber auch für das Zierliche, Leichte, Graziöse, welches dann wiederum in dem Schweren, Einfachen, Massenhaften einen Rückhalt und Gegensatz fand.

Es würde zu weit führen, wenn ich in der Geschichte, in der Sitte und selbst in der Tracht der Muhammedaner die Aeusserungen dieser geistigen Grundlagen nachweisen wollte; sie bieten sich fast überall von selbst dar. Näher mit unserem Zwecke verwandt ist es, sie in der Poesie aufzuzeigen. In den altarabischen Gedichten vor und aus Muhammeds Zeit, welche uns aufbehalten sind, herrscht noch ein sehr einfacher, kräftiger Ton, ohne Ueberladung, sie erinnern auch in ihren Metaphern nicht selten an nordische oder germanische Poesien. Im Koran selbst finden wir noch die Gleichnisse mit alttestamentarischer Kraft; die phantastischen Schilderungen sind hier noch mässig, obgleich die Metapher schon kühn und häufig gebraucht wird. Deutlich tritt aber das phantastische Element in den Sagen hervor, welche als mündliche Ueberlieferungen im Anfange des neunten Jahrhunderts n. Chr. unter dem Namen der Sunna gesammelt wurden, und in welchen die Schicksale des Propheten ausgemalt sind. Hier sehen wir schon das Wohlgefallen an dem Uebermässigen, an ungeheuren Zahlen, an unvorstellbaren Gestalten. Als ein Beispiel derselben mag jene Stute Borak angeführt werden, auf der Muhammed seine Himmelsreise vollbrachte, und die menschliches Antlitz, Mähnen von Perlenschnüren, Augen von Rubinen, Ohren von Smaragden hat. Wir können hier schon ermessen, wie wenig diese Richtung zur bildlichen Durchführung der Gestalt geeignet war. Wer möchte das widerlich glänzende Bild des Wunderthieres ausmalen? Es giebt nur den Begriff des möglichst Prächtigen und Leuchtenden; die Schilderung erinnert an die Flüchtigkeit der hebräischen Anschauung, aber es ist nicht mehr der einfache, erhabene Aufschwung, es hat sich Menschliches und Erkünsteltes hineingemischt.

In dieser Bahn schreitet auch später die poetische Phantasie fort. Bei einer durchgeführten Civilisation, bei aller Verfeinerung des Genusses, bei grosser Neigung zur sinnlichen Behaglichkeit konnte es nicht fehlen, dass auch die Schönheit der Natur diese späteren Muhammedaner anzog. Besonders bei den persischen Dichtern ist dies vorherrschend, sie unterlassen nicht, die Schicksale ihrer Liebespaare mit den Veränderungen der

Jahreszeiten in Verbindung zu bringen, sie gefallen sich in Landschaftsschilderungen. Aber auch hier verwandelt sich dem betrachtenden Auge stets die einfache Natur in ein schillerndes, unzusammenhängendes Bild. Zwei Beispiele solcher Frühlingsbilder, beide aus dem elften Jahrhundert unserer Zeitrechnung, mögen uns auf den Standpunkt dieser Dichter versetzen. In dem einen heisst es:

Die Fluren kleidet blauer Blumen Schleier,
Die Berge siebenfarbiger Seidenstoff,
Die Erde hauchet Duft der Moschusblasen,
Die Weiden tragen Papagein wie Blätter.
Es kam um Mitternacht des Frühlings Wehen,
Willkommen Nordwind! Heil euch Frühlingsdüfte!
Du meinst, der Wind trägt Moschus in dem Aermel,
Und Spiele liegen in des Gartens Armen.
Die weisse Rose trägt im Halsband Perlen,
Rubinen sind Syringen Ohrgehänge,
Der Ahorn streckt fünf Finger aus, wie Menschen,
Der Rosen rothes Weinglas zu ergreifen.

Auch Firdusi mischt in sein grosses episches Gedicht solche Schilderungen ein:

Die Gärten glüh'n von Rosentinten,
Die Berge voll Tulpen und Hyacinthen.
Im Haine klagt die Nachtigall,
Die Rose seufzt von ihrem Widerhall.
Aus Wolken seh ich Thau und Regen fliessen.
Ich weiss nicht was verwirrt macht die Narcissen [1]).

Wir sehen, wie sich auch diesen Dichtern das Bild der Natur sogleich in das Gefühl des Genusses, in vereinzelte Erscheinungen und in künstliche, conventionelle Metaphern verwandelt. Und doch sind diese persischen Dichter noch diejenigen, bei welchen die Objectivität des Gefühls am kräftigsten ist. Nur bei ihnen (und allenfalls bei den späteren nachahmenden Osmanen) finden sich epische Dichtungen; die Araber haben nur lyrische, in welchen der Dichter selbst mit seinen Gönnern, Geliebten, Freunden persönlich sich darstellt, oder didaktische, bei denen die Betrachtung oft scharf und tiefsinnig ist, aber kein eigentlich poetisches Element gedeiht. Ueberall finden wir freilich die orientalische Phantasie zu Bildern und Metaphern geneigt, die aber entweder in raschem Wechsel vorüberfliegen, oder conventioneller, feststehender Ausdruck sind, oder endlich

[1]) S. v. Hammer, Geschichte der schönen Redekünste Persiens. Wien 1818. Das erste Beispiel von Farruchi, dem Schüler Anssari's S. 47, das zweite S. 57. Ein anderes S. 96. Eine ähnliche Schilderung des Herbstes S. 113. Vgl. auch ein Beispiel aus dem Iskender-Nameh des Ahmedi, eines osmanischen Dichters aus der ersten Hälfte des 14. Jahrh. bei v. Hammer. Wien. Jahrb. 57. Bd. Aug. Bl. S. 2.

schon als bewusste Allegorie angewendet werden. Auch in der Poesie herrscht also beständig entweder nur die Abstraction des Gedankens oder die flüchtige, geniessende Sinnlichkeit. Ihre grösste Schönheit liegt ganz auf subjectivem Boden, in der persönlichen Liebenswürdigkeit des Dichters; der Ausdruck seiner Kraft und Tapferkeit, seiner Frömmigkeit und Weisheit, seiner Sehnsucht oder seiner Behaglichkeit im Genusse, das sind eigentlich die anziehenden Punkte dieser Dichtung. Die gestaltenschaffende Kraft fehlt ihr; zu der poetischen Gattung, in welcher diese vorzugsweise ihr Feld hat, zur dramatischen, hat daher auch die muhammedanische Welt niemals auch nur den Versuch gemacht[1]).

Es darf uns daher nicht wundern, dass eine bildende Kunst hier nicht aufkommen konnte. Die religiöse Scheu trägt nicht die Schuld; denn auch wo sie (wie in Spanien und bei den Persern) fortfiel, blieben die Versuche auf der untersten Stufe der Rohheit. Es fehlte Trieb und Gefühl für Kunstleistungen dieser Art; die Schönheit, für welche man empfänglich war, konnte hier keine Stelle finden, und eine den Anforderungen orientalischer Phantasie entsprechende Darstellung würde grauenhaft und widerlich geworden sein. Bei dieser Richtung konnten bildliche Darstellungen nicht zur Reinigung, sondern nur als Lockungen der Sinnlichkeit dienen.

Die Baukunst wurde von keinem Verbote berührt, aber von den Schranken, welche die aus dem Koran hervorgehende Denkweise ihr stellte, konnte selbst der Prophet sie nicht befreien. Obgleich nicht Nachahmung einzelner Naturerscheinungen, schliesst sie sich doch an die Natur im Ganzen an, und man kann sie als ein Abbild derselben, als eine geistige Darstellung des organischen Zusammenhanges und der ruhigen Entwickelung betrachten, welche die Natur unserem Sinne zeigt. Da nun die Araber auch in der Natur gerade nur das erkannten, was nicht in die Architektur übergeht, das Bewegte, das Wechselnde, Unruhige, so fehlte ihnen auch der Sinn für die höheren Anforderungen dieser Kunst. In anderen Beziehungen waren sie wohl dafür ausgerüstet. Die Architektur setzt vor Allem eine Stimmung voraus, in welcher der Einzelne nicht auf sich, auf seine eigene Erforschung und Ergründung angewiesen ist, sondern innerhalb des allgemein Anerkannten sich mit Ruhe und Mässigung bewegt. Und dieser Stimmung war denn sowohl die geistige Unterwerfung, welche der Koran lehrt, als die altorientalische Neigung zu sinnlicher Behaglichkeit günstig. Ein anderer Vortheil für die Architektur war die abstracte Richtung des Islam. Freilich litt auch diese, für ihre Anwendung auf die

[1]) Die religiösen Spiele dramatischer Form, in welchen die persischen Schiiten nach den Beschreibungen der Reisenden die Schicksale ihrer Märtyrer darstellen, sind ganz ohne künstlerische Bedeutung.

Kunst, an einem Mangel, sie war mehr arithmetisch, als geometrisch, sie vereinzelte atomistisch, ohne zu bestimmten Figuren zu gestalten. Allein dennoch war dadurch eine Anlage für die leichte, richtige Handhabung der Formen gegeben. Endlich diente denn die vielfach geübte Phantasie auch hier als gewandte und brauchbare Dienerin.

Ich darf nach diesen Bemerkungen nur Weniges hinzufügen, um im Einzelnen zu zeigen, wie genau die Architektur des Islam dem geistigen Zustande dieser Völker entspricht und ihm einen Ausdruck verleiht. In der Einfachheit und Formlosigkeit der Wände, in dem Mangel plastischer Gliederung erkennen wir die Abstraction von der Natur, die Einsamkeit des Gedankens, die willkürliche Verbindung der Gegensätze. In den schlanken Minarets, die sich so kühn über die niedrigen, flachen Dächer erheben, ist ein deutliches Bild dieser monotheistischen Frömmigkeit gegeben. Die Kuppel mit ihrer bald flachen, bald geschwungenen, bald schwellenden Form ist ein reiner Ausdruck orientalischer Ueppigkeit; ihre unvermittelte Verbindung mit den flachen Theilen der Decke ist wieder eine Wirkung des contrastirenden Elementes. So hält sich das Aeussere mehr im Allgemeinen, während wir in den Details und Verzierungen des Inneren die feinsten Züge, die uns in anderen Aeusserungen des muhammedanischen Lebens begegnen, wieder antreffen. Der Reichthum und die Zierlichkeit dieser Details sind zunächst in ihrer Beziehung zu der Einfachheit und Armuth des Aeusseren charakteristisch. Es ist das freigelassene Spiel der Phantasie in dem Gebiet, welches von den grossen abstracten Gegensätzen der allgemeinen Weltansicht nicht mehr beherrscht wird, die Willkür, welche überall eintritt, wo diese schroffen Gegensätze nicht mehr Anwendung finden, wo man sich nicht mehr mit einfacher Hingebung an den Fatalismus begnügen kann, sondern zu einer, durch keine Nothwendigkeit vorgezeichneten, freien Entschliessung übergehen muss.

Auch in diesem Spiele machen sich aber wieder die grossen Gesetze geltend, nur dass sie hier überall nicht mehr als herrschende auftreten, sondern der Subjectivität dienen. Hier hat denn auch die historische Entwickelungsstufe und der speciellere Charakter des Landes einen Einfluss. Der einfache Kreisbogen gestaltet sich zunächst und in gewissen Ländern zum vollen Hufeisenbogen, in welchem sich noch die Schwere des lastenden Fatalismus und die Kraft einer kriegerischen Begeisterung, und nur in den vortretenden Imposten die Bizarrie und der Gegensatz ausspricht. Charakteristisch für eine andere Stufe ist der Spitzbogen, der hier nicht wie in der germanischen Architektur eine vorherrschend constructive und praktisch durchführbare, das Ganze und alle Theile gestaltende Bedeutung erhält, sondern nur eine vereinzelte Erscheinung ist. Als solche giebt er das Bild des Gegensatzes und des Kampfes, so wie der rhythmischen Wie-

derkehr. Besonders kriegerisch ist er als spitzer Hufeisenbogen, wo sich mit jenem Princip des Kampfes das eines volleren, übermüthigen Selbstgefühls verbindet. Diese Form, die in Spanien und im westlichen Africa, also in den Gegenden herrschte, wo der Maure dem christlichen Ritter in beständiger Fehde gegenüberstand, ist als ein Pleonasmus des arabischen Elementes anzusehen, welches hier besonders derb ausgesprochen werden musste, und daher, weil im einfachen Spitzbogen eine Anwendbarkeit auf das christliche Lebensprincip fühlbar war, sich gleichsam durch die Hufeisenform dagegen verwahrte. Ganz anderer Bedeutung ist dann der Kielbogen, der in Persien und Indien herrscht, indem sich in ihm theils, wie in der schwellenden Kuppel, sinnliche Ueppigkeit, theils der Wechsel abenteuernden Lebens, theils aber auch in der ermüdenden Wiederkehr dieser vollen, wogenden Form der Prunk despotischer Macht ausspricht.

Endlich dann in den Verzierungen zeigt sich das orientalische Naturelement, so wie es sich durch den Einfluss des Koran gestaltet hatte, am Lockendsten und Erfreulichsten; diese Nebensache wurde hier Hauptsache. In der Eintheilung der verzierten Flächen erkennen wir den architektonischen Sinn, aber in einer Abstraction. Es ist keine Grundform, kein Grundgedanke da, welcher diese Eintheilung hervorbrächte, sondern die Anordnung beruht rein auf sich, auf dem einfachen Gedanken und Gesetze des Raumes, der in viele Theile zerfallen muss, die nur durch ihre Begrenzung von aussen her, als grössere und kleinere, quadrate und oblonge gebildet werden können; sie spricht dies Gesetz, vermöge der unbestimmten architektonischen Stimmung des Volkes, gefällig und harmonisch aus. In der Zeichnung der Ornamente selbst herrscht als einziges Gesetz die willkürlichste Freiheit der Phantasie, welche sich, um die nothwendige Einheit zu erhalten, ihre Regeln selbst schafft, und deshalb zu allerlei künstlichen und conventionellen Motiven ihre Zuflucht nimmt. Die grandiose, aber starre Ruhe der fatalistischen Weltansicht wird hier zum behaglichen Genusse, der schroffe Gegensatz göttlicher Macht und menschlicher Nichtigkeit zur harmlosen, bloss auf Reiz und Unterhaltung gerichteten Abwechselung. Manche Reminiscenz spielt dann in diese Träume hinein; die Form des Zeltes mit der herabhängenden wellenförmigen Linie seiner Decke, mit den Teppichen der Wände wird unwillkürlich nachgeahmt; Stein und Holz müssen sich künstliche und unarchitektonische Verbindungen gefallen lassen und so neben jener Anspielung auf die Vorzeit des Nomadenvolkes zugleich den Reiz des Sonderbaren und Gewagten geben[1]). Es giebt ferner kaum

[1]) Vgl. oben S. 438. Diese Reminiscenzen sind nicht Nachahmungen, welche unmittelbar aus dem Naturzustande in die Architektur übergingen; in der Moschee von

eine grössere Uebereinstimmung als die der Arabesken mit den Unterhaltungen, durch welche die wandernden Araber die Stunden der Ruhe, die Reicheren und die Frauen die wollüstige Langeweile des Harems verkürzen. Das reizende phantastische Mährchen mit seinen überraschenden Wundern, mit seinen unerklärten Beziehungen bildet dabei die Grundlage, es ist die genialste, aus der tiefsten Natur des Volkes hervorgehende Aeusserung dieses Geistes, in welcher sich noch die Anklänge alter Sagen, des frischen Verkehrs mit einer reichen und wunderbaren Natur erhalten haben. Aber wo diese nicht ausreichen, nimmt man zu dürftigeren, künstlicheren Erzeugnissen seine Zuflucht. Räthsel, versteckte, in Metaphern gehüllte Klugheitsregeln, doppelsinnige Aeusserungen, Sprüche, die vor- und rückwärts gelesen ähnlichen oder verschiedenen Sinn geben, werden dann mitgetheilt. Auch die Poesie selbst schliesst sich an diese Form an. Von früherer Zeit an kennt sie den Reim, das Spiel des wiederkehrenden Gleichklanges, handhabt ihn aber auf eigenthümliche Weise, indem sie ihn bald der ungebundenen Rede, wie ein bloss zufälliges Element, zur Ueberraschung einmischt, bald dasselbe Wort mit Veränderung des Sinnes beständig wiederkehren lässt, bald sich in allerlei Künsteleien gefällt. Man sieht, das Spiel mit einer willkürlichen Schwierigkeit, die anscheinende Leichtigkeit mühsamer Zusammensetzungen hat einen höheren Werth als der Inhalt der Dichtung[1]). Diese strömt nicht wie ein voller Strom aus seiner natürlichen Quelle, sondern springt in künstlichen Brunnen von bizarrer und überraschender Form. In dieser Weise ist die arabische Poesie dann aber auch unübertrefflich; mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit und Anmuth bewegt sie sich zwischen solchen Hemmnissen und überrascht nicht bloss durch diese Geschicklichkeit, sondern auch durch die Tiefe einzelner Gedanken, welche in der künstlichen Einrahmung eindringlicher wirken.

Der Gebrauch des Reimes scheint auf eine musikalische Richtung des Gemüthes hinzudeuten, und manche andere Eigenthümlichkeiten in der Kunstrichtung der Muhammedaner könnten uns auf die Vermuthung führen, dass sie die Musik besonders begünstigt haben müssten. Keine andere Kunst ist so geeignet wie diese, die Seele in süsse Träumereien einzuwiegen, sie anmuthig zu beschäftigen, ihr unbestimmte Gefühle einzuflössen, keine verbindet so sehr die Elemente des Verständigen, Scharfsinnigen und der Empfindung, keine ist in gleichem Grade sowohl zu strenger Einfachheit als zu leichter Tändelei ausgestattet. In den Arabesken und in dem

---

Cordova ist nichts Zeltartiges zu erkennen. Sie finden sich erst auf der letzten Stufe der Cultur ein; das späte Alter erinnert sich mit Wohlgefallen an die Formen seines Jugendlebens und spielt geschwätzig mit ihnen.

[1]) Ich werde später auf den Reim bei den germanischen Völkern, wo er eine viel höhere Bedeutung hat, zurückkommen.

Klangspiele des Reimes findet sich so Vieles, was der Musik verwandt ist; das Wohlgefallen an Verhältnissen, an der Wiederkehr, an rhythmischen und harmonischen Verschlingungen. Man hat wohl die Musik als die Schönheit des Wechsels bezeichnen wollen, und dieselbe Bezeichnung kann man für jene Spiele des Reims und der Zeichnung brauchen. Dennoch ist die Tonkunst bei diesen Völkern auf der niedrigsten Stufe geblieben. Wohl ist sie beliebt; der Landmann auf dem Felde, der Handwerker, der Schiffer in seinem Nachen begleiten ihre Arbeit mit Gesang. Selbst der Koran wird mit einer Art Melodie gelesen und der Ruf zum Gebete von den Minarets erschallt in einem festen Tonfalle. Banden von Musikanten mit mannigfach wechselnden Instrumenten, Sänger beiderlei Geschlechtes ziehen umher, und sind in den Harems und Kaffeehäusern wohl gelitten. Auch ist die Musik der Araber nicht ganz ohne Eigenthümlichkeit; noch jetzt haben sich, selbst in Spanien, ihre weichen, klagenden Tonweisen erhalten[1]. Selbst der mathematische Theil der Musik entging ihrer Aufmerksamkeit nicht, man kennt theoretische Werke der Araber über diesen Gegenstand. Dennoch ist sie zu einer wahrhaft künstlerischen Ausbildung nicht gediehen; der Beschäftigung eines ernsten Mannes wird sie unwürdig gehalten, als verführerisch und zerstreuend vermieden. Ein so bestimmtes Verbot wie der Malerei steht dieser Kunst nicht entgegen, hier jedenfalls also kann der Grund nur ein innerer sein. Wir können nicht zweifeln, worin er zu suchen ist; nur da wo der Ernst des Lebens nicht die trübe Gestalt des Zwanges und der Entsagung, wo das Wohlgefallen an der Schönheit nicht die Form der sinnlichen, selbstsüchtigen Begierde annimmt, kann die Musik gedeihen. Nur da kann sich diese Hingebung, diese Innigkeit ausbilden, welche in den leichten, wirkungslosen Tönen die Stimmungen des Gemüthes wiederklingend empfindet. Mit Recht tragen daher die ehrbaren Anhänger des Propheten Scheu, sich dieser geistigen, jedem Zwangsgebote entfliehenden Kunst zu überlassen, sie würde sie nur zum sinnlichen Genusse reizen.

Diese Beziehungen auf die Künste der Rede und des Tones können unser Urtheil über die Baukunst noch näher bestimmen. Wie jene poetischen Künsteleien lockt die architektonische Arabeske durch ihr Räthselspiel, fesselt die Seele durch den Schwung ihrer Linien, täuscht sie immer aufs Neue durch die Andeutung verborgener Regel, gewährt ihr eine Beschäftigung, welche keinen Ernst erfordert, immer abgebrochen und immer

---

[1]) Sie theilen den Ton in Drittel und erhalten dadurch eine weiche Abstufung der Töne. Lane a. a. O. II. p. 63 ff. Die Tonkunst wird von den Arabern mit dem griechischen Worte: Musik benannt, und die Namen mehrerer Instrumente stammen aus dieser Sprache, die meisten musikalischen Kunstausdrücke sind aber von den Persern oder Indern entlehnt.

wieder erneuert werden kann, eignet sich zu endloser Fortsetzung wie jene redseligen Makamen des Hariri oder wie der Einklang des Reimes der Ghasele. In beiden dieselbe müssige Geschäftigkeit, ein sanftes Wiegen der Phantasie, eine Bewegung, welche das Gefühl des Daseins giebt, ohne zu ermüden.

Diese Architektur entspricht daher im Ganzen wie in ihren Theilen dem Geiste des Islam, sie theilt dessen Vorzüge und zeigt sie im vortheilhaftesten Lichte. Sie nimmt in der Geschichte der Kunst, wie dieser in der Entwickelung der Menschheit, eine wichtige Stelle ein, wenn auch nur als Rückwirkung und Gegensatz. Denn in der That, wie die Vorzüge dieser geistigen Richtung, theilt sie auch ihre Mängel. Denn wenn an dem Aeusseren der arabischen Gebäude anfangs ihre Einfachheit und Schmucklosigkeit imponirt, so fühlen wir bald die Leere des Formlosen und suchen nach einer weiteren Durchführung und Erfüllung. Und wenn wir diese in der Decoration gefunden und uns einige Zeit dem Reize dieses sinnreichen, mährchenhaften Spieles hingegeben haben, so überschleicht uns ein ganz ähnliches Gefühl. Es ist denn doch nur ein zweckloser Genuss ohne bleibenden Gewinn; es sind nur täuschende Schatten, die uns umpielen; wir sehnen uns nach einer festen, wahren Gestalt. Dies Gefühl der Ermüdung ist ein ganz gerechtes, weil diese leichten Ornamente nicht bloss eine zufällige Zugabe sind, sondern die höchste Leistung ausmachen. Wir bewegen uns zwischen den Extremen einer unausgebildeten Anlage und der blossen Decoration; die wichtige Verbindung durch organische Glieder fehlt. Während die Architektur die starre Nothwendigkeit zur Freiheit hindurchführen, dem bloss Dienenden und Zweckmässigen die Gestalt des Organischen und Belebten verleihen soll, ist hier von vorne herein diese Aufgabe umgangen, die harte Nothwendigkeit unvermittelt an den Luxus geknüpft. Wir finden das Erhabene (wiewohl nur in schwachen Anklängen) und das Angenehme in reichster Ausbildung, das Schöne hat eigentlich keine Stelle gefunden.

Im Eingange dieses Buches machte ich auf die Verwandtschaft der Araber mit den Juden aufmerksam; die Betrachtung ihrer künstlerischen Entwickelung und der inneren Gründe derselben hat dies bestätigt. Es ist dieselbe Richtung des Monotheismus, des Gegensatzes zwischen einem geistig gedachten Gotte und der materiellen Natur, welche bei beiden ihr ganzes Wesen durchdringt und eine einseitige Schärfe des Verstandes neben einer gesteigerten Thätigkeit der Phantasie erzeugt. Aber auch die Verschiedenheit beider Völker verdient Beachtung. In Beziehung auf die bildende Kunst haben die Muhammedaner einen Vorzug; ihre Architektur erreichte eine höhere Entwickelung und grössere Eigenthümlichkeit, als wir der der Juden zuschreiben dürfen, das Schönheitsgefühl äusserte sich

wenigstens in der Arabeske lebhaft und geistreich. Die Ursache dieser Erscheinung ist in der späteren Entstehung des Islam und in seinen Bestandtheilen zu suchen; er nahm die Resultate der Volksbildung heidnischer und christlicher Nationen in sich auf, die Kunst war schon zu tief in das Lebensblut des menschlichen Geschlechtes eingedrungen, um ganz ignorirt zu werden. In Beziehung auf das Naturgefühl erscheinen dagegen die Muhammedaner schwächer; wie kleinlich und gekünstelt sind ihre Bilder, ihre Ansichten gegen die urkräftigen grossartigen Anschauungen der hebräischen Dichter. Wir sehen hier die Folgen des Ursprungs der religiösen Begeisterung beider. Bei den Juden trug die Offenbarung den Stempel der tiefsten, wenn auch in menschliche Worte gekleideten Wahrheit, sie war nicht plötzlich aufgedrungen, sondern mit dem Leben des Volkes herangewachsen; die ganze Kraft der Natur lebt in ihr. Bei den Muhammedanern war der Koran das Werk eines einzelnen, wenn auch bedeutenden Menschen, eine gewaltsam auferlegte Lehre, welche zu der grossen Natur in einem unbestimmten und beschränkten Verhältnisse stand, und den Beziehungen zu ihr den Charakter einer spielenden Willkür aufdrückte.

Viertes Buch.

Anfänge christlich-germanischer Kunst.

Das Karolingische Zeitalter.

Erstes Kapitel.

Historische Einleitung.

Es giebt einzelne Stellen in der Geschichte, wo wir deutlicher als an anderen die leitende Hand der Vorsehung wahrzunehmen glauben. Eine solche Stelle ist das Zusammentreffen des Christenthums mit den germanischen Völkern; hier scheint eine Vorherbestimmung erkennbar, welche diese Religion und diese Nationalität für einander geschaffen hatte; nur durch das Evangelium konnte diesen Völkern ihre höhere Entwickelung zu Theil werden, und nur durch diese Völker konnte das Christenthum völlig in freies, gestaltetes Völkerleben übergehen.

Wir sahen schon, wie es unter den weströmischen Imperatoren und im byzantinischen Reiche nur in verkümmerter Gestalt erschien; eine althergebrachte Civilisation und Sitte, auf ganz anderer Grundlage beruhend, vielleicht selbst ein klimatisches Element südlicher Natur stand mit der neuen Lehre im Widerspruch. Es war dafür gesorgt, während sie hier ihre erste dogmatische Begründung erhielt, dass ihre sittlichen Anforderungen einen fruchtbareren Boden fänden. Fern von der Wiege des Christenthums, in den Wäldern Germaniens war das Volk vorbereitet, dem es vor Allen zusagte, das hier gleichsam müssig ruhete, bis die Zeit der Bestimmung kam. Schon Tacitus, der die Deutschen schildert lange ehe das Christenthum zu ihnen kam, er selbst ein Römer im vollen Sinne des Wortes, ohne Ahnung von dem inneren Geiste der christlichen Lehre, beschreibt uns ihren Charakter so, dass wir die Grundzüge einer dem Christenthume verwandten Anlage nicht verkennen können. Selbst ihre Religion, so hartnäckigen Widerstand sie dem Christenthum entgegensetzte,

enthielt demselben günstige Elemente. Sie war nicht eine rohe Naturanbetung, sondern ein Polytheismus mit mehr oder weniger ausgebildeten Göttersagen, aber zugleich mit einer Richtung auf das Allgemeine und Uebersinnliche, welche durch jene Göttersagen selbst die Ahnung einer tieferen Bedeutung durchschimmern liess. Dies verhinderte das Gedeihen der gestaltenden Kraft, welche die Götter zu lebensvollen Individuen macht, gab aber auch Raum für eine höhere, mehr geistige Lehre. Damit stimmte denn auch der Cultus überein. Die Germanen, sagt Tacitus, halten nicht dafür, die Götter in Mauern einzuschliessen oder die Grösse der Himmlischen nach der Aehnlichkeit menschlicher Gestalt zu bilden. Die Fassung des Satzes gehört dem Römer an, die Thatsache aber wird im Wesentlichen richtig sein. Sie hatten, wenigstens in dieser Frühzeit, weder Götterbilder noch Tempel, sondern verehrten die Götter in heiligen Hainen[1]; das Waldesdunkel, die freie Natur schien ihnen der der Gottheit würdigste Aufenthalt. Die Götter waren zwar nicht an diese Bäume, an diese Localität gebunden; man dachte sie sich als freie Persönlichkeiten, welche diesen Ort nach ihrem Willen verlassen, an anderer Stelle weilen, und dann wieder dahin zurückkehren konnten[2]. Aber der Hain war doch ihr vorzüglichster Sitz; er war von ihnen erfüllt, weshalb es bei einigen derselben Sitte war, sie nur mit gebundenen Händen zu betreten, gleichsam in Anerkennung menschlicher Ohnmacht und göttlicher Gewalt. Neben diesem reinen und abstracten Cultus gab es dann freilich schon zu den Zeiten der ersten römischen Berichterstatter vielfache abergläubische Gebräuche, aber meistens nur solche, die auf Erregung des Schreckens berechnet waren, nicht sinnlich verlockende. Blutige Opfer waren gewöhnlich, selbst Menschenopfer nicht selten, meistens von Gefangenen oder zu diesem Zwecke erkauften Sclaven, manchmal aber auch von Volksgenossen. In den Hainen wurden die Schädel der geopferten Thiere oder schreckende Bilder gewisser, diesen Göttern geheiligter Thiere aufgestellt, die man dann, um den Eifer der Kämpfenden zu steigern oder den Feinden Furcht einzuflössen, mit in die Schlachten führte. Aber bei alledem gab jenes

---

[1]) Da die Priester in diesen Hainen wohnten und da man die Feste der Götter in denselben beging, konnte es darin nicht ganz an Gebäuden fehlen. Tacitus (Annal. I. 51) erzählt von dem „bei diesen Völkern berühmten Tempel“ der Tanfana, den Germanicus dem „Boden gleich machen liess“. Da man einen Widerspruch mit jenem allgemeinen Satze nicht annehmen kann, so wird er hier das Wort: Templum im weiteren Sinne des Wortes für die Einfriedigung des heiligen Ortes genommen haben.

[2]) So die Göttin Hertha (Tac. Germ. c. 40), welche von Zeit zu Zeit nach ihrem den Priestern bekannt gemachten Willen in verhülltem, nicht geöffnetem Wagen durch das Land zog, verehrt und friedenstiftend, bis sie, der Menschen gesättigt, zurückzukehren gebot. Auch hier wird man nicht an eine wirkliche Statue der Göttin zu denken haben, sondern höchstens an irgend ein Symbol.

fromme Naturgefühl, welches dem Cultus in den Hainen zum Grunde lag, die Scheu vor der Grösse Gottes, welche seine bildliche Darstellung vermied, die Unbestimmtheit der Göttersagen und die Ahnung einer dahinter verborgenen höheren Wahrheit, Anknüpfungspunkte für das Christenthum. Es war jedenfalls eine Religion, in welcher das subjective Element, die Empfindung, sei es der Ehrfurcht oder des Schreckens, vorherrschte, und das Objective, das Bild der Gottheit, nicht den Grad sinnlicher Realität erhalten hatte, wie bei anderen heidnischen Völkern, geistiger oder schwankender geblieben, und der Berichtigung empfänglicher war. Auch gab es unter den mythischen Vorstellungen des germanischen Heidenthums manche, welche eine Deutung im christlichen Sinne duldeten.

Dazu kam dann eine Reinheit der Sitte, welche die Germanen scharf von den anderen heidnischen Völkern unterschied und ihnen die Anforderungen des Christenthums leichter machte. Die Ehe war nicht bloss in der Regel monogamisch, sondern auch strenge und heilig gehalten, das Familienleben innig und fest; Sclaven und Hörige wurden mit Milde und Wohlwollen, den Kindern des Hauses gleich behandelt. Untreue und Unkeuschheit wurden hart gerügt, Enthaltsamkeit der Jugend als geboten und ehrenhaft betrachtet. Tacitus belegt dies alles durch Anführung mancher Einzelheiten und zollt ihnen das unbedingteste Lob; dass ihn dabei nicht etwa der Unwille über die römische Sittenverderbniss zu weit geführt, ergiebt sich dadurch, dass auch Cäsars nüchterner Bericht mit ihm übereinstimmt. Selbst in dem unstäten Leben der Völkerwanderung erhielt sich diese Sittenreinheit noch lange; Salvian, ein am Rhein geborener Römer und katholischer Priester, der sein Buch von der göttlichen Weltregierung um die Mitte des fünften Jahrhunderts schrieb, erklärt die Siege, die Gott den Germanen gegeben, aus ihrer grösseren Sittenreinheit. Er vergleicht das Leben der aquitanischen Römer mit dem der arianischen Gothen, ihrer Herren, und stellt ihnen diese als Muster vor. Er rühmt die Vandalen, dass sie unter der entarteten römischen Bevölkerung von Africa eine bessere sittliche Ordnung hergestellt haben [1].

Nicht minder günstig waren die politischen und rechtlichen Anschauungen der Germanen. Hier war der Einzelne nicht wie bei den Orientalen an seine Kaste, nicht wie bei den Griechen durch die festen Gesetze seiner Stadt gebunden. Nur das Band der Familie vereinigte die Germanen, und auch dieses theils nur in einzelnen rechtlichen Beziehungen, die nicht die ganze Person betrafen, theils nur als natürliche Anhänglichkeit des Gefühls. Alle übrigen Verbindungen erschienen als freie, selbst gewählte Verbrüderungen. Der Wille des Einzelnen war für ihn

[1]) De gubernatione Dei. lib. IV. c. 7. 12. 14. lib. VII. c. 3—16.

einziges, aber auch unverbrüchliches Gesetz, so sehr, dass wenn er sich selbst als den Preis des Würfels setzte, sich in Sclaverei verspielte, er auch dieser Verpflichtung, da er sie einmal übernommen, Genüge leisten musste. Nicht nach Stammesrecht, nicht nach den Beschlüssen der Gemeinde, sondern aus persönlicher Achtung wählten sich Männer und Jünglinge einen tapferen Führer, um ihm bis in den Tod zu folgen. Ihn zu verlassen, war die grösste Schmach; Treubruch und Meineid wurden aufs Höchste geahndet. Wenn der Freie über sich verfügt hatte, war es unabänderlich. Nicht bloss die Männer, sondern auch die Frauen waren freier. Keine Spur von orientalischer Absonderung, selbst in die Schlachten folgten sie. Und hohe Achtung wurde dem tiefen, durch äussere Gründe weniger irregeleiteten Gefühle der Frauen gezollt, man verehrte in ihnen einen Geist der Wahrsagung. Durchweg also finden wir neben kriegerischer Härte und männlichem Stolze Züge von Milde und Weichheit des Gemüthes und eine Empfänglichkeit für das Reine und Zarte, wie kein anderes heidnisches Volk sie dem Christenthum entgegenbrachte.

Allein diese innere Verwandtschaft sollte erst spät zu Tage kommen; die damaligen Germanen waren nicht im Stande, sie zu empfinden. An Nationalgötter gewöhnt betrachteten sie den Christengott nur als den Gott der ihnen feindlich gegenüberstehenden Römer, widerstrebten ihm mit derselben Hartnäckigkeit, welche sie diesen ihren Feinden entgegensetzten, hielten an ihren angestammten Göttern mit derselben Treue, mit der sie sich an das selbst übereilt gegebene Wort gebunden glaubten. Auch hatten sie wohl die Ahnung einer Gefahr, die ihnen von dieser Seite drohete. Ihre ganze Verfassung, das ganze, keinesweges so einfache System ihres Staats- und Familienlebens stand in engster Verbindung mit ihrer Götterlehre und ihrem Cultus. War dies durch uralte Tradition und anerzogene Ehrfurcht erstarkte Band zerrissen, so liess sich nicht absehen, wohin die ungebändigte Freiheitsliebe und Kriegslust, die Neigung zu particularistischer und persönlicher Sonderung führen würde. Das Christenthum an sich hatte keinen staatenbildenden, keinen wehrhaften Charakter; es setzte also eine fest bestehende Ordnung voraus. Es wies auf höhere Güter hin, und auf dem Boden der alten Welt hatte uralte Bildung die Völker dafür empfänglich gemacht; den Germanen ging dieses Verständniss ab. Die antike Civilisation war also die nothwendige Vermittlerin zwischen dem Christenthum und den Germanen; nur dadurch, dass diese sich mehr oder weniger römischer Gesetzlichkeit und Bildung unterwarfen, war es möglich, dass jenes tiefer bei ihnen eindrang. Dagegen aber sträubten sie sich und steigerten sich in ihrem Widerstreben, bis allmälig im Laufe der Jahrhunderte unter der Gunst besonderer Umstände mehr und mehr bald einzelne Individuen, bald einzelne Stämme sich bekehrten.

Gerade diese Bekehrungen bewiesen aber, dass jene Scheu, welche die Leiter der germanischen Stämme bisher zurückgehalten hatte, nicht ohne Grund gewesen war. Wenn rohe Völker die Bildung nicht in sich allmälig erzeugen, sondern von aussen her empfangen, so ist es natürlich, dass sie sich zuerst daraus nur das allgemein Menschliche, dessen Nutzen sie leicht einsehen, aneignen, also mehr das Sinnliche, welches auch der Eigensucht des Menschen am Meisten verwandt ist und am Leichtesten in Verderbniss übergeht. Dazu kam denn, dass die damalige römische Sitte keinesweges eine christlich durchbildete, sondern von der Verderbniss des antiken Heidenthums vielfach entstellte war, und dass also bei den Germanen die Laster der Civilisation mit ihrer natürlichen Rohheit in Verbindung traten. So geschah es, dass diese deutschen Völker, statt durch ihre Bekehrung und durch die Ordnung römischer Sitten zu gewinnen, nur lasterhafter, unklarer wurden. Das Evangelium, indem es nicht bloss äussere Opfer, sondern inneren Glauben, freie Zustimmung und persönliches Bekenntniss fordert, stellt den einzelnen Menschen viel höher, als jene Volksreligionen, welche ohne Ansprüche auf eigene Prüfung von einem Geschlechte zum anderen sich vererbten. An rohe, zur Willkür gewöhnte Menschen gebracht, musste es anfangs die Kraft des eigenen selbstsüchtigen Willens noch stärken, indem es dieselbe so hoch ehrte. Der Aufruf zur Reue und Besserung musste die Gemüther, so lange sie noch nicht die starke Naturkraft der Leidenschaft bewältigt hatten, eher aufreizen, und nach schneller Busse eben so schnellen Rückfall herbeiführen. Aber dennoch war dieser Weg der einzige, um das Christenthum tief in das innere Leben der Menschheit einzuwurzeln.

Die ersten, welche einen gewissen Grad von Cultur erlangten, waren die Gothen, die Westgothen im südlichen Frankreich und in Spanien, und die Ostgothen, die unter dem grossen Theoderich nach Italien kamen. Sie scheinen die bildsamsten, mässigsten unter den Deutschen der Völkerwanderung gewesen zu sein. Schon dass sie sich in kirchlicher Beziehung, selbst als sie unter Katholiken lebten, zur arianischen Lehre bekannten, zu einer Lehre, welche in die Geheimnisse des Glaubens eine rationalistische Begreiflichkeit hinein zu bringen sucht, zeigt einen weltlich-verständigen aber weniger tiefen Sinn. In Italien, in dem gebildetesten Lande des Westens, wo sie vereinzelt unter Römern lebten, begriffen sie die höhere Cultur wenigstens soweit, um die äusseren Vortheile derselben, Ordnung und Gesetzlichkeit, Glanz und Bequemlichkeit sich aneignen zu wollen. Zwar fehlte es nicht, dass sie oft im Bewusstsein ihrer Kraft mit Verachtung auf die Römer herab sahen, auch blieben sie persönlich von ihnen getrennt, da nach germanischer Ansicht nicht das Land, sondern die Herkunft das Recht bestimmte, nach welchem ein jeder lebte. Theoderich versuchte es

schon, beide verschiedenen Stämme seiner Unterthanen zu verschmelzen; er umgab sich mit römischen Beamten, erliess Edicte im prunkenden Curialstyle der Kaiser, und stellte sich als den Beschützer der Künste und der Ueberreste des Alterthums dar. Indessen erlangten seine Gothen dadurch nur eine gefährliche Halbcultur, äussere Tünche bei innerer Rohheit, welche ihre alte Treue wankend machte und ihre Kraft lähmte. Nach sehr kurzer Zeit schon konnten sie, uneinig unter einander, den Kampf mit den Feldherren Justinians nicht mehr bestehen, und bald darauf wurde Italien eine leichte Beute der Longobarden.

Auch diese bekannten sich anfangs und grösstentheils zur arianischen Lehre, sie waren aber weniger bildsam und aneignend als die Gothen; der germanische Geist erhielt sich daher bei ihnen reiner, sie mischten sich weniger mit den Römern. Ihre Regierung nahm niemals den monarchischen Charakter an, wie die Theoderichs, sondern die Könige hingen mehr von ihren Grossen und Anführern ab, während diese wieder mit ihren unmittelbaren Untergebenen in ähnlichem Verhältnisse standen; das Lehensverhältniss fing an sich auszubilden. Auch in einzelnen Lebenszügen erkennen wir den deutschen Charakter bei ihnen deutlicher, das Romantische der Liebe, das Wohlgefallen an abenteuerlichen Ritterthaten, Gefühle, die erst viel später ihre poetische Ausbildung erlangten, werden hier bemerkbar[1]. Aber daneben behielten sie auch in Italien die rohe, verwilderte Sitte, die sie aus ihren früheren Lagerplätzen in slavischen Ländern mitgebracht hatten, ja sie steigerten sich hier noch, wie berauscht durch die Genüsse des Südens, in zügelloser Leidenschaft. Der Einfluss der Kirche war selbst dann, als ihre Könige katholisch geworden waren, nur vorübergehend; der römische Bischof hatte harte Tage unter ihnen. Durch ihre längere und strenge Gewaltherrschaft mischte sich ohne ihren Willen der Charakter der römischen und germanischen Bewohner des Landes, und sie bildeten dadurch die Grundlage des späteren italienischen Volksthums.

Reiner erhielt sich der deutsche Geist bei den Franken, welche in Gallien eine, wenn auch romanisirte, doch ursprünglich mehr verwandte Nation beherrschten. Sie waren die ersten Germanen, welche statt des arianischen, das katholische Christenthum ergriffen, das mehr geeignet war, tiefe Begeisterung und poetische Regungen zu erwecken. Auch hier aber trug weder das Christenthum sogleich seine schönsten sittlichen Früchte, noch zeigte sich der germanische Charakter ohne Weiteres von seiner besseren Seite, in seiner tiefen Treue und Zuverlässigkeit; vielmehr entwickelte sich unter den Königen des ersten Stammes, den Merowingern,

[1]) Alboin und Rosamunde; zierlicher und romantischer die Werbung Autharichs um die baierische Königstochter Theodelinde (Paul Diac. lib. II. c. 29, 34; Gibbon c. 45).

ein Zustand von wilder Ruchlosigkeit, wie ihn die Geschichte kaum zu irgend einer Zeit gekannt hat. In den Familienzwisten dieses Hauses kämpfen sie nicht bloss mit wilden, aber ehrlichen Waffen, sondern Treubruch und Verrath, List und heimlicher Mord sind gewöhnlich, und man liest mit Entsetzen, was die Geschichtschreiber ruhig und selbst ohne Verwunderung in ihren Chroniken, wie alltägliche Vorfälle, erzählen. Es wird hier im höchsten Grade deutlich, wie die oberflächliche Bildung und der verführerische Reichthum, welchen sie von den Römern überkamen, den rohen Sinn der Germanen verwirrte [1]. Indessen so übel, wie bei den herrschenden Geschlechtern, sah es im Kern des Volkes wohl nicht aus. Wenn auch roh und verwildert, waren diese Franken doch für die Lehren der Kirche und für die besseren Eingebungen des Gefühls nicht taub. Eine kräftigere und reinere Generation ging aus dem Volke hervor, die letzten Sprösslinge der entarteten Merowinger wurden in die Einsamkeit des Klosters verwiesen, und die Nachkommen Pipins von Herstall bestiegen den Thron.

In Karl dem Grossen sehen wir schon eine ächt christliche und ächt deutsche Gestalt. Niemals hat die Geschichte einem Regenten mit grösserem Rechte als ihm den Namen des Grossen gegeben; sein redlicher Wille, sein Scharfsinn, seine Feldherrntalente, seine Thätigkeit sind wahrhaft bewundernswerth. Wie unterscheidet er sich von jenen Herrschern des byzantinischen Reiches, welche, im Innern ihres Palastes vegetirend, die Regierung ihren Dienern überliessen. Er ist unermüdlich; bald finden wir ihn auf den Schlachtfeldern der entferntesten Länder, in Italien, bei den heidnischen Sachsen, in der spanischen Mark; bald ist er mit den friedlichen Aufgaben des Regenten und selbst des Hausvaters beschäftigt. In diesem neuen Reiche war alles zu ordnen; Karl leitete alles selbst. In zahlreichen Gesetzen gab er Bestimmungen für die Verwaltung des Staates und der Kirche, für Schulbildung und Rechtspflege, und in die Ausführung seiner Vorschriften griff er überall selbst ein. Auf seinen Meierhöfen prüft er die Wirthschaftsführung, in den Klöstern besucht er die Schulen; wo er nicht selbst sehen kann, müssen seine Sendgrafen und Bischöfe das Land durchstreifen und ihm berichten.

Römische Kirche, Gelehrsamkeit, Kunst galt ihm hoch; in jeder Beziehung lehnte er sich an römische Traditionen an. Wie seine Vorfahren führte er den Titel eines Patricius und nicht unvorbereitet empfing er vom Papste Leo die Kaiserkrone. Ungeachtet schon drei Jahrhunderte seit dem Untergange des abendländischen Reiches verflossen waren, lebte in den Völkern die Erinnerung an die Einheit des Reiches und an seinen

[1] Reich an interessanten Sittenschilderungen aus dieser Zeit ist: Loebell, Gregor von Tours. Leipzig 1839.

Mittelpunkt Rom, und die Erneuerung der Kaiserwürde war daher von grössten Einflusse. Allein dabei war Karl weit davon entfernt, seine Nationalität zu verläugnen. Er sammelte deutsche Volkslieder, gab den Monaten deutsche Namen; er trug fränkische Kleidung und suchte durch Spott wie durch Gesetze seine Franken abzuhalten, sie mit römischer zu vertauschen. Beide Elemente, römische Cultur und deutsche Kraft wollte er offenbar mit einander verschmelzen, aber das römische, als das Neue, das Schwierigere, das für den Dienst der Kirche Erforderliche nahm seine Sorge in höherem Maasse in Anspruch. Er verschrieb Lehrer und Hülfsmittel aus Italien und vertheilte sie in den Klosterschulen, welche die Mittelpunkte der Bildung in den Provinzen werden sollten; er ging im Eifer des Lernens voran; Latein sprach er, griechisch verstand er wenigstens, gern wohnte er den grammatischen und theologischen Unterhaltungen seiner Hofgelehrten bei; er lernte rechnen und noch in alten Tagen versuchte er freilich mit geringem Erfolge die kriegerische Hand im Schreiben zu üben. Wir sehen hier an ihm selbst den Mangel der einfachsten Vorbildung bei einem scharfen Blicke und einem selbstständigen Urtheile über die wichtigsten Dinge. Er war ein treuer Sohn der römischen Kirche, aber blind folgte er auch ihren Entscheidungen nicht. Dies zeigte sich besonders bei einer merkwürdigen Veranlassung, die mit unserem Gegenstande in näherer Beziehung steht, nämlich bei Gelegenheit des Bilderstreites im byzantinischen Reiche. Dieser Streit hatte im Ganzen auf das Abendland geringe Einwirkung; die römischen Bischöfe erklärten sich entschieden gegen die Ansicht der bilderstürmenden Kaiser und der bereits festgestellte Gebrauch der Bilder in den Kirchen blieb überall bestehen. Erst als es der Kaiserin Irene gelungen war, den Zwist beizulegen und durch den Beschluss eines Concils die Bilder in ihre Rechte einzusetzen, als sie dann diesen Beschluss dem Papste Hadrian zur Mittheilung an die abendländischen Fürsten übersendete, liess sich ein Widerspruch gegen diese den Bildern zu günstig gehaltene Entscheidung vernehmen. Karl selbst nahm daran den eifrigsten Antheil, ein Buch, welches seine Grundsätze darüber enthielt (die s. g. libri Carolini) wurde verfasst und ein Concil zu Frankfurt am Main unter seinem eigenen Vorsitze gehalten, in welchem die versammelten Bischöfe sich seinem Willen gemäss gegen den Bilderdienst erklärten. Auf die Kunst selbst hatte dieser Beschluss keinen Einfluss; das Ansehen der Bilder erhielt sich nach wie vor. Karl erklärte ausdrücklich, dass er sie keinesweges verachte, selbst aus den Kirchen nicht verbanne, wenn ihnen nur nicht Anbetung gezollt werde; er war vielmehr ein beharrlicher Gönner der Kunst und sorgte auf das Eifrigste für die Erhaltung der vorhandenen und für die Ausführung neuer Malereien. Es zeigt sich aber, wenn ich nicht irre, in diesem Widerstreben der Fran-

ken der verständig nüchterne Sinn der Germanen, derselbe, welcher sie früher dem Arianismus geneigt gemacht hatte, der aber auch mit ihrer sinnlichen Rohheit im Zusammenhange stand.

Karls Bemühungen, Bildung und Gelehrsamkeit unter seinen Deutschen zu verbreiten, konnten natürlich nicht augenblicklich grosse Erfolge herbeiführen. Es bedurfte dazu der Arbeit vieler Generationen, und seine Nachfolger hatten weder die Einsicht noch die Kraft, um das von ihm begonnene Werk fortzusetzen und zu vollenden. Aber dennoch ging die Saat, die er ausstreute, nicht verloren; er hatte dafür gesorgt, dass sie auf die richtige Stelle, auf die einzige fruchtbare, die sich ihm darbot, fiel. Er wusste, dass bei den Verhältnissen seiner Zeit nur die Kirche vermochte, die Trägerin und Pflegerin geistiger Bildung zu werden; er erkannte aber auch, dass sie augenblicklich dazu nicht vorbereitet war. In Italien selbst, am Sitze des Oberhauptes der Kirche, war trotz mancher Ueberreste römischer Sprache und Cultur der wissenschaftliche Sinn völlig erloschen, die Kirchenzucht erschlafft. Unter der fränkischen Geistlichkeit herrschte eine Unwissenheit und Rohheit, von der wir uns kaum eine Vorstellung machen können[1]. Allerdings stand es hier im Norden nicht ganz so schlimm wie in Italien. Es gab wenigstens einige Klöster, welche strengere Sitten und die für den Kirchendienst nothwendigen Schulstudien bewahrten. Es gab auch einzelne tiefer blickende Männer, welche die höheren Ziele der Wissenschaft und Kunst ins Auge gefasst hatten und danach mit bewundernswerther sittlicher Kraft und Jugendfrische strebten. Aber ihre Zahl war klein und die Kluft zwischen ihnen und dem grossen Haufen ihrer Standesgenossen zu bedeutend, um ihnen eine rasche und erhebliche Wirksamkeit zu gestatten. Da griff denn Karl mit seinem schlichten, klaren Sinne und seiner kräftigen Hand die Sache an beiden Enden an. Durch die Anforderung strengerer Kirchenzucht, durch bessere Besetzung der oberen geistlichen Stellen, durch gesetzliche Vorschriften und ermahnende Rundschreiben an Bischöfe und Aebte, durch persönliche Theilnahme am Kirchendienste auf seinen Reisen und ernste oder scherzhafte Rügen der Verstösse, durch Herbeischaffung von Grammatikern und sonstigen Elementarlehrern aus Italien suchte er wenigstens die Anfangsgründe des Wissens und des Anstandes in Kirchen und Klöstern zu ver-

[1]) Schon die Anekdoten, mit welchen der Mönch von St. Gallen Kaiser Karl den Kahlen belustigte, können als Beweis dafür gelten; so sehr sie im Einzelnen übertrieben und entstellt sein mögen, muss ihnen doch eine allgemeine Wahrheit zum Grunde gelegen haben. Aber auch Karls eigene Briefe und Verordnungen (Jaffé a. a. O. S. 349, 369, 372, 382) geben hinlängliche Beweise dafür. Es musste sehr arg sein, wenn es nöthig war, die Geistlichen, ehe man sie zur Vollziehung der Taufe zuliess, zu prüfen, ob sie den Glauben und das Vaterunser hersagen könnten.

breiten und Ehrgeiz des Lernens zu wecken. Daneben aber sammelte er jene hervorragenden Männer an seinem Hofe, suchte durch diese Gemeinschaft ihren Muth zu erhöhen, ihren Gesichtskreis zu erweitern und sie vor pedantischer Einseitigkeit und Aeusserlichkeit zu bewahren. Vor Allem aber nährte er bei ihnen mit richtigem Takte das Gefühl für die Zusammengehörigkeit gelehrter und künstlerischer Thätigkeit, den Sinn und die Liebe für die Kunst, als das wirksamste Bildungsmittel des Volkes. Sein Hof wurde dadurch fast eine hohe Schule der Kunst und Gelehrsamkeit, in der auch begabte jüngere Leute, von den Klostervorständen empfohlen, Aufnahme fanden, um das hier Erlernte später in ihren Klöstern auszuüben und zu lehren. Dazu kam dann, dass er aus dem Kreise seiner gelehrten und kunstgeübten Freunde die Aebte entnahm, welche er den Klöstern vorsetzte; Alcuin wurde Abt von St. Martin in Tours, Angilbert von Centula (St. Riquier) bei Abbeville, Ansigis zuletzt des wichtigen Klosters Fontanella in Flandern, Eginhard, obgleich in der Ehe lebend, Vorstand mehrerer geistlicher Stiftungen. Der Geist, der in Karls Umgebungen genährt war, fand daher zahlreiche Pflanzstätten, stärkte die verwandten Bestrebungen, die unabhängig von ihm in anderen Klöstern aufgekommen waren, und erlangte, wenn auch noch nicht eine volksthümliche Geltung, so doch eine breitere Basis. Karls Wirken war in der That der Ausgangspunkt der weiteren geistigen Entwickelung. Die Klöster, welche er gestiftet oder gefördert hatte, wurden Asyle der Bildung in den Stürmen der kommenden Jahrhunderte, die Gesetze, welche er gab, erhielten einige Ordnung in der allgemeinen Verwirrung, und vor Allem war er selbst ein Vorbild der späteren Herrscher deutschen Stammes.

Der Weg, den er eingeschlagen hatte, germanische und romanische Elemente zu verschmelzen war gewiss der richtige; aber dennoch hatten diese Bemühungen auch nachtheilige Erfolge. Bei der hergebrachten Rohheit, bei dem Mangel aller Vorbildung musste der Lerneifer oft in ein geistloses, unverstandenes Aufnehmen übergehen, oft ermatten. Schon Karl selbst erfuhr dies an seinen Klosterschulen, und nach seinem Tode trat es noch häufiger ein. Während an einzelnen Orten die anregende Begeisterung des Lehrers oder die überwiegenden Fähigkeiten einiger Mitschüler einen Eifer hervorriefen, der in eine kindische Freude an vereinzelten Sätzen, an einer trockenen und schwerfälligen Nachahmung des römischen Styles in Prosa oder Versen überging, versank man an anderen wieder in eine träge Nachlässigkeit, in der dann die angelernten Lehren bald seltsam entstellt wurden. Der Kampf zwischen dem Lerneifer und der angebornen rohen Unbehülflichkeit gab natürlich den Franken eine schülerhafte Stellung, welche in mancher Beziehung die freie Entwickelung des Geistes unterdrücken und lähmen musste.

Vor Allem nachtheilig wirkte dies denn auf dem Gebiete, wo freie Entschliessung am Nöthigsten ist, auf dem moralischen. In vielen Beziehungen standen die christlichen Lehren mit den Gebräuchen der germanischen Völker, die sie in den unruhigen Jahrhunderten der Völkerwanderung angenommen hatten, in Widerspruch. Selbst bei Karl tritt oft der Barbar noch sehr stark heraus. Dass er die Sachsen durch seine eiserne Hand zwang, die christliche Taufe mit heidnischem Herzen zu empfangen, lag vielleicht, so sehr es unseren Gefühlen widerstrebt, im Gange der Zeit. Aber die furchtbaren Grausamkeiten, die er bei dieser Gelegenheit beging, und ohne Rüge beging, können keine Rechtfertigung finden, und unter den fränkischen Bischöfen gab es keinen Ambrosius, der den blutbefleckten Kaiser von der Schwelle der Kirche zurückgewiesen hätte.

Noch waren ganze Regionen im Gebiete der Sittlichkeit unangebaut. An eine feste Ehe, an eine bleibende Häuslichkeit waren diese wilden Helden nicht gewöhnt; wenigstens den Fürsten scheint das Herkommen in dieser Beziehung keine Grenzen gestellt zu haben. Die merowingischen Könige hatten ohne Widerspruch ihrer Geistlichen mehrere Frauen gehabt, zu Karls Zeit stand zwar die bessere Theorie fest, aber freilich musste man der eingewurzelten Unsitte noch häufig nachsehen [1]). Dies ist nur ein Beispiel, wie in unzähligen Fällen selbst die Grundlagen der Sittlichkeit noch fehlten. Dazu kam dann noch, dass auch auf der römischen Seite manches zweifelhaft war. Derselbe Conflict zwischen christlichen Tendenzen und heidnischen Sitten und Gesetzen, wie im byzantinischen Staate, war auch in Italien. Hier aber schöpften die fränkischen Gelehrten ihre Weisheit; daher war denn auch bei ihnen vieles ungewiss; sie schwankten zwischen dem Bedürfnisse der Belehrung aus den alten Autoren und der Furcht vor ihrem unchristlichen Geiste. Wir finden, dass der weltkluge und gründlich gelehrte Alcuin sich in seinem Alter Vorwürfe über seine Gelehrsamkeit macht, weil sie nicht ohne Studium der heidnischen Schrifsteller erlangt sei.

Wir begreifen daher, wie schwankend das Gebäude germanischer Lebensformen war, das Karl mit glühendem Eifer und kräftiger Hand eilfertig errichtete. Mit Recht hat man bemerkt, dass er überall schaffen und durchsetzen wollte, was nur gepflegt sein will, damit es werde. Man darf es ihm nicht vorwerfen, denn durch diese gewaltsamen Mittel brach er

[1]) Ueber die Duldung der Geistlichen in dieser Beziehung vgl. Loebell a. a. O. S. 270 und Eginhard vita Car. M. c. 18, 19. Wie wenig feststehend der Begriff einer monogamischen Ehe noch war, zeigt, dass sogar Geistliche noch in Vielweiberei zu leben versuchten. „Si sacerdotes plures uxores habuerint, sacerdotio priventur, quia secularibus deteriores sunt“ (Capitul. A. D. 769).

die Bahn, welche zu ebenen es Jahrhunderte bedurfte; aber es ist einleuchtend, dass sein Werk nun nicht in gleicher Weise fortschritt, dass unter seinen Nachfolgern die Elemente der Zerrüttung, die seine starke Hand bewältigt hatte, mächtig hervorbrachen, und die höchste Verwirrung eintrat.

Aeussere Umstände trugen zu dieser Verwirrung bei; die Bruderkriege und Thronstreitigkeiten unter Karls Enkeln, die Schwäche dieser Fürsten, dann die verheerenden Einfälle der Ungarn und Normannen. Allein schon diese ungünstigen Ereignisse hatten innere Gründe; ohne solche wären sie abgewendet oder unschädlich gemacht worden, ohne solche hätten sich kräftige Charaktere gebildet, welche der Noth des Augenblickes glücklichen Widerstand leisten konnten. Es waren höchst eigenthümliche Verhältnisse, unter welchen Karl seine Völker zurückliess, Verhältnisse, wie sie wohl niemals in der Weltgeschichte wieder vorgekommen sind, die man sich schwer ganz vergegenwärtigen, bis in das Einzelne ausmalen kann.

Den Deutschen der Völkerwanderung, den Gothen und selbst den Franken, erschien die römisch-christliche Civilisation so sehr als ein Ganzes, als ein noch Bestehendes, dass sie sich ohne Weiteres darin zurechtfinden zu können meinten. An ihre Nationalität dachten sie nicht weiter, sie wollten sie zwar nicht aufgeben, aber sie waren bei Weitem nicht scharfsichtig genug, um eine Gefahr für sie zu ahnen; sie nahmen es weder mit dem Deutschen noch mit dem Römischen sehr ernst, fassten nur das Aeusserliche ins Auge. Sie mussten dies vielleicht, denn jeder Tag hat seine Sorge und schon das Nächste beschäftigt uns vollkommen. Bei Karl waren die Dinge schon weiter gediehen und sein tiefer, kräftiger Geist war nicht geneigt, sich mit dem Oberflächlichen zu begnügen. Seine Franken sollten die römische Wissenschaft und Gesittung recht gründlich erwerben, sie sollten aber dabei nicht aufhören, Deutsche zu sein. Er durchdrang also mit einem prophetischen Blicke die Absichten der Vorsehung, er wollte, was der Erfolg der späteren Jahrhunderte als das Richtige gezeigt hat. Er täuschte sich nur darin, dass er das, was nur im langsamen Schritte der Jahrhunderte durch die Anstrengungen und Versuche vieler Generationen erreicht werden konnte, für eine ausführbare Aufgabe seiner Regentenweisheit hielt. Aber dieser Irrthum ist der gewöhnliche hochbegabter Männer, vielleicht nothwendig um ihnen Muth und Kraft zu verleihen. Dadurch erschien Karl und seine Zeit den folgenden Jahrhunderten in einem idealen Lichte; er hatte mit grossen kühnen Zügen entworfen, was sie im Einzelnen unter Zweifeln und Kämpfen auszuführen hatten.

Wäre seine Herrschaft, wie die der Gothen auf Italien und das südliche Frankreich, auf Gegenden althergebrachter, tiefgewurzelter Civilisation

beschränkt gewesen, so würde dennoch seine Begünstigung des deutschen Elementes fruchtlos gewesen sein; die Germanen würden sich unter der dichten Bevölkerung verloren, dem einheimischen Charakter nur eine schwache Färbung gegeben haben. Sie hatte aber ihren Sitz im Norden von Gallien, wo römische Sitte viel weniger verbreitet, die Zahl fränkischer Ansiedler viel grösser war, sie umfasste auch den ganz unberührten, jungfräulichen Boden von Deutschland. Dadurch bekam das germanische Element in dem ganzen weiten Reiche eine viel grössere Kraft; bei allem Mangel an höherer Ausbildung, bei aller Demuth, mit der es sich den christlichen und römischen Lehren unterwarf, übte es dennoch eine geheime, aber wirksame Reaction dagegen aus. Diese Reaction erhielt dadurch einen sehr eigenthümlichen Charakter, dass sie völlig unbewusst war; man wollte nur christlich, nur römisch sein, während die deutsche Natur sich immer wieder hervordrängte. Begreiflicherweise war dies im höchsten Grade lähmend, es brachte einen Zwiespalt in die innersten Regungen des Gemüthes; sie dachten, sie fühlten als Deutsche, freilich auch als rohe, sinnliche, verwilderte Deutsche, aber diese Gedanken und Gefühle waren begleitet von dem Bewusstseins ihres barbarischen Ursprungs, von dem Zweifel wie weit sie nach dem höheren, besser belehrten Urtheile des Priesters, des Gelehrten statthaft und richtig sein möchten. Dazu kam denn noch die Unsicherheit aller Pflichten und Rechte bei einer Menge von neuentstehenden Verhältnissen, welche gegenseitige Ansprüche begründete und einen wilden Kampf der Eigensucht und Leidenschaft erzeugte. Diese Unsicherheit nahm immer mehr zu; die Entstehung, die Grenzen der königlichen Gewalt, ihr Verhältniss zu den Grossen, die Rechte der Besitzer an ihren Gütern, die Erbrechte, die Familienverhältnisse, alles war unbestimmt, durch die Vermischung römischer und deutscher Begriffe streitig. Man sieht hier die Quellen endlosen Haders. Dabei erzeugte dann die Heftigkeit ungezügelter Begierden und die Gewohnheit leidenschaftlicher That Frevel aller Art, Bruderkriege, Kämpfe zwischen Vater und Sohn, Entführungen fürstlicher Jungfrauen und ähnliche Erscheinungen, welche selbst auf den höchsten, von dem schwachen Lichte der Geschichte beleuchteten Punkten der damaligen Zeit so oft vorkommen, und also in niedrigeren Regionen gewiss noch viel häufiger gewesen sein werden. Dann folgen Verträge, welche wieder gebrochen werden, wirkliche oder vermeintliche Verletzungen, und neue Kämpfe, bis endlich die Kirche strafend und mit Bussvorschriften sich geltend machte. Es ist begreiflich, dass bei diesem Zustande der Dinge sich eine feste Gesinnung nicht leicht, wenigstens nicht im bewegten Leben bilden, und die bessere Eigenthümlichkeit des deutschen Charakters noch nicht zum Vorschein kommen konnte. Es lag eine Kluft zwischen dem natürlichen Gefühle und der geistigen Bildung.

Dies zeigt sich ganz unmittelbar an der Sprache. Bekanntlich waren die deutschen Dialecte zur Zeit der Völkerwanderung für den schriftlichen Gebrauch noch nicht bearbeitet. Zwar hatten die Gothen schon frühe gelungene Versuche gemacht, allein bei ihrer Zerstreuung unter der Mehrzahl der Römer in Italien und im südlichen Gallien gewann sofort das Lateinische mit seiner kirchlichen Autorität und seiner ausgebreiteten Literatur die Oberhand; es wurde die allgemeine Sprache der Wissenschaft und der Geschäfte, ja selbst für den brieflichen und mündlichen Verkehr der Gebildeten und für den poetischen Ausdruck. Karl liess zwar die deutschen Lieder sammeln, aber diese vereinzelte Gunst blieb unwirksam. Wichtiger war es, dass im 9. Jahrhundert ein Mönch im Elsass, Ottfried, sich gedrungen fühlte, die Evangelien in fränkische Verse zu übertragen; er bemühete sich, nicht ohne Klage über die Unfügsamkeit des rauhen Dialectes, die römischen Buchstaben den deutschen Lauten anzupassen. Allein dieser erste Beginn einer deutschen Literatur konnte nur geringe Folgen haben, im Wesentlichen blieb noch Jahrhunderte lang das Lateinische ausschliessliche Schriftsprache. So waren denn also die Gebildeten oder Gelehrten von der naiven Empfindung des Volkes gesondert, sie konnten ihre Gedanken und Gefühle nicht in voller Frische und Unmittelbarkeit, sondern nur in Uebersetzungen geben. Wer es weiss, wie sehr die Sprache nicht bloss ein willkürliches Mittel der Mittheilung ist, sondern der Lebensathem des Volkes, die Verbindung der innersten Gefühle mit der grossen Natur, in welcher unser Geist ins Leben tritt und sich selbst verstehen lernt, fühlt es, wie lähmend dies einwirken musste. Jede warme Empfindung kam erstarrt und trocken aus dem Munde hervor, jeder eigenthümliche Gedanke konnte nur soweit mitgetheilt werden, als der Sprachschatz des Redenden es gestattete.

Indessen konnte es nicht fehlen, dass mehr und mehr germanische Elemente selbst in diese Latinität, noch vielmehr in die Gedanken, welche darin ausgesprochen wurden, in das System moralischer und rechtlicher Ansichten eindrangen. Dadurch musste denn zunächst die Verwirrung noch steigen, endlich aber eine neue Formbildung entstehen, in welcher beide Elemente verschmolzen waren. In Karls Schöpfungen waren diese Elemente nur mechanisch gemischt, unter seinen Nachkommen geht der Prozess chemischer Zersetzung vor sich, in welchem dann zuletzt neue Gestaltungen sich krystallisiren. Erst bei dem Erlöschen des karolingischen Hauses in Deutschland und in Frankreich werden uns diese sichtbar, und mit dem Auftreten neuer Geschlechter in beiden Ländern beginnt der Bildungsprozess der neuen christlich germanischen Welt, das eigentliche Mittelalter. Die karolingische Epoche ist für dieses eine Vorstufe, mehr der Abschluss der Völkerwanderung, als der Beginn des Mittelalters; sie

enthält nur die Stoffe, welche die spätere Entwickelung verarbeitet, zeigt nur die Grundlagen, auf welchen diese beruhet.

Auch in der Geschichte der Kunst begrenzt sich diese Periode sehr bestimmt gegen die darauf folgende des Mittelalters; wir sehen in ihr noch ganz römische Erscheinungen, aber mit einzelnen, zum Theil bedeutsamen Spuren germanischen Geistes vermischt, während erst später, etwa unter der Regierung Otto's I. in Deutschland, der Beginn einer neuen Formbildung sichtbar ist, die dann in steter Entwickelung das Mittelalter hindurch sich fortsetzt.

Zweites Kapitel.

Erste Leistungen germanischer Architektur.

Gothen und Franken.

Cäsar und Strabo betrachten die Germanen noch als halbnomadische Völker, die keine festen, gegen Frost und Hitze schützenden oder zum Bewahren von Vorräthen geeigneten Gebäude besässen; sie erklären daraus den Wechsel der Aecker und ihre Wanderlust[1]. Auch Tacitus, obgleich er sie als in wohlgeordnetem Gemeinwesen lebend und ackerbauend kennt, schildert ihre Architektur als sehr unvollkommen. Sie haben, sagt er in einer berühmten, oft angeführten Stelle, keine Städte, dulden nicht einmal engverbundene Häuser; jeder lässt sich nieder, wo ihm eine Quelle, ein Feld, ein Hain gefällt. Selbst in den Dörfern, fügt er hinzu, sei jedes Haus von weitem Raume umgeben, zum Schutze gegen Feuersgefahr oder aus Unkenntniss des Bauens. Nicht einmal Bruchsteine oder Ziegel wären bei ihnen im Gebrauche, sie bedienten sich formlosen Materials, ohne auf Schönheit oder Zierde zu sehen[2]. Worin dieses formlose Material bestanden, ob aus Lehm mit Holz verbunden, wie Vitruv die gewöhnliche Bauweise der Gallier, oder aus Brettern und Weidengeflecht, wie Strabo die Häuser der Belgier beschreibt, oder, wie die gedachten Worte auch übersetzt werden können, aus rohen, unvollkommen bearbeiteten Baumstämmen, ist nicht angedeutet[3]. Ohne Zweifel gab es in dieser Beziehung

[1]) Caesar de bello gall. VI. 22. Strabo lib. VIII. c. 1.

[2]) Tac. Germ. c. 16. Materia ad omnia utuntur informi et citra speciem et delectationem.

[3]) Vitruv. lib. 2. c. 1. Strabo IV. 4. Die Häuser der Markomannen in den Reliefs der Antoninssäule scheinen kreisförmige, aus senkrecht eingerammten Baumstämmen gebildete Hütten.

verschiedene locale Gewohnheiten. Dass aber Holz der vorherrschende Bestandtheil war, ergiebt sich schon aus der Gewohnheit der römischen Feldherren, bei ihren flüchtigen Streifzügen auf deutschem Gebiete die von den Einwohnern verlassenen Häuser zu verbrennen, und wird auch von den Geschichtschreibern ausdrücklich bemerkt[1]. Auch die deutsche Sprache giebt ein Zeugniss sowohl für die Herrschaft des Holzbaues, als für den Mangel architektonischer Vorbildung; das Gothische des Ulfilas und das Angelsächsische haben für die Thätigkeit des Bauens kein anderes Wort als: Zimmern[2]) und noch heute sind die Bezeichnungen selbst der gewöhnlichsten Theile des Gebäudes (z. B. Pforte, Dach, Mauer, Fenster) lateinischen Ursprungs. Endlich lässt auch die Anhänglichkeit an den Holzbau, die sich bei allen Völkern nördlich der Alpen bis tief in das Mittelalter hinein, ja in einigen Gegenden bis heute erhielt, auf seine frühe Herrschaft schliessen.

Ungewiss ist nur, wie weit dieser Holzbau künstlerisch ausgebildet war. Wenn Tacitus den Häusern der Germanen jede „Schönheit oder Zierde“ abspricht, so wird man das nicht allzu genau nehmen dürfen. Die klassisch gebildeten Römer und Griechen hatten wenig Sinn für fremde Kunst und Tacitus wird davon sicher keine Ausnahme gemacht haben; auch fügt er jener eben angeführten Stelle sofort eine Aeusserung hinzu, die ihr in gewissem Maasse widerspricht. Einige Stellen ihrer Gebäude, sagt er, bestreichen sie sorgsam mit einer Erde, die so rein und leuchtend ist, dass sie Malerei und farbige Zeichnung nachahmt[3]. Worin diese Zeichnung bestanden, deutet er nicht an, und wir dürfen dabei keine bedeutende Kunstleistung voraussetzen. Aber es beweist doch, was wir ohnehin nach dem Bildungsstande, den er seinen Germanen giebt, vermuthen dürfen, dass sie nicht gleichgültig gegen alle Zierde waren, und lässt daher schliessen, dass sie auch bei der Bearbeitung des Holzes nicht ganz formlos verfahren sein, sondern bereits einen gewissen Schmuck erstrebt haben werden, über dessen Beschaffenheit wir zwar nicht aus der Zeit des Tacitus, aber wohl aus der der Völkerwanderung einige Andeutung besitzen.

---

[1]) Herodian lib. 7. c. 2 sagt bei Gelegenheit des Feldzuges des Maximinus Thrax im J. 238 ganz allgemein, dass das Feuer die Häuser der Deutschen so leicht zerstöre, weil sie meistens aus Holz beständen. Ammian. Marc. XVII. 1 und XVIII. 2 nennt auch noch die Gebäude der schon etwas civilisirten Alemannen, gegen welche Kaiser Julian kriegte „gebrechlich“ (saepimenta fragilium penatium). Vgl. auch Tacitus Ann. I. 54.

[2]) Goth. timrjan, angels. getimbrian. Vgl. Lappenberg, Gesch. v. England I. 170 und einen Aufsatz von Alwin Schultz in den Mitth. d. k. k. Central-Comm. VIII. 332.

[3]) Quaedam loca diligentius inlinunt terra, ita pura ac splendente, ut picturam ac lineamenta colorum imitetur.

Vor Allem gehört dahin der Bericht eines gewissen Priscus, der im Jahre 448 im Gefolge einer byzantinischen Gesandtschaft zu der Residenz des Attila, im heutigen Oberungarn zwischen der Donau und der Theiss, gelangte, und den Palast desselben, so wie den davon gesonderten seiner Gemahlin sah [1]. Von dem ersten bemerkt er nur, dass er von Holz und wohlgeglätteten Brettern erbaut, auch mit einem hölzernen Umgange und mit Thürmen versehen gewesen sei. Von dem zweiten spricht er etwas ausführlicher; eine gemeinsame Einfriedigung habe zahlreiche einzelne Gebäude umschlossen, welche theils mit genau in einander gefügten und mit Schnitzwerk [2]) verzierten Brettern bekleidet, theils aus sehr sorgfältig und geschickt geradlinig behauenen Balken gebildet gewesen, denen kreisförmig gebogene Holzstücke dergestalt aufgelegt waren, dass diese Kreise vom Boden anfangend allmälig höher nach oben hinaufstiegen. Diese letzte Beschreibung ist freilich nicht deutlich, im Uebrigen aber erkennen wir doch eine sehr ausgebildete Holzbaukunst, mit einer vielleicht phantastischen, aber anscheinend ziemlich reichen Ausschmückung. Dass die Hunnen diese Architektur nicht mitgebracht hatten, ist gewiss; als sie Europa betraten, waren sie in fast thierischer Wildheit, und ein gleichzeitiger, glaubhafter Berichterstatter bemerkt ausdrücklich, dass sie den Schutz der Gebäude verschmäheten [3]. Die Paläste ihres Königs konnten daher nur von dem Volke, unter dem er sein Lager aufgeschlagen hatte, von dem unter dem Namen der Mösogothen bekannten Zweige des grossen gothischen Stammes, errichtet sein, und sind mithin als Leistungen dieses Stammes zu betrachten, welche wir auch bei den anderen Zweigen desselben, den Ost- und Westgothen, voraussetzen dürfen. Ueber die Art des Schnitzwerkes an diesen Palästen können wir aus den Worten des Priscus nur soviel schliessen, dass es weder Abbildungen natürlicher Gegenstände enthielt, weil dies ihm eine bequemere Bezeichnung geboten haben würde, als das von ihm gebrauchte unbestimmte Wort, noch einen architektonischen Charakter hatte, weil es sich auf Brettern der Bekleidung mithin an Stellen befand, die keine bauliche Function hatten. Es werden daher phantastische Linienzüge gewesen sein, wie das Messer des Arbeiters in dem nachgiebigen Material des Holzes sie leicht hervorbringt und wie wir sie ungefähr um dieselbe Zeit an Schmucksachen germanischer Völker nachweisen können, deren nähere Betrachtung, weil mit den anderen Künsten zusammenhängend, erst weiter unten erfolgen kann. Die Missionsberichte vom 6. Jahrhundert an erwähnen häufig der hölzernen, von den Bekehrern verbrannten oder zer-

[1]) Excerpta de legationibus in dem Corpus script. historiae Byzantinae. Bonnae 1829. p. 187, 197.

[2]) Die Worte: ἐκ σανίδων ἐγγλύφων können nicht wohl anders übersetzt werden.

[3]) Ammian. Marc. lib. 31. c. 2. „Aedificiis nullis unquam tecti“.

störten Götzenhäuser der heidnischen Germanen, aber ohne architektonische Details. Nähere Nachrichten besitzen wir von den prachtvollen Tempeln, welche im 9. oder 10. Jahrhundert von den an die Stelle germanischer Bewohner vorgedrungenen slavischen Völkern errichtet waren, indessen zeigen sie bereits den Einfluss christlicher Cultur und können daher nicht mehr als Beispiele ursprünglicher germanischer Formbildung gelten. Die Götzentempel zu Rethra, wahrscheinlich im heutigen Mecklenburg, zu Stettin, zu Arcona auf der Insel Rügen waren künstlich, zierlich, wunderbar, wie die verschiedenen Berichterstatter es bezeichnen, von Holz erbaut, und an den Aussenwänden von sorgfältig ausgeführter Sculptur glänzend; in ihrem Inneren standen grosse in Holz oder Metall ausgeführte Götzenbilder, und jene Wandsculptur zeigte Menschen und Thiere, die Gestalten und die Bilder ihrer Götter und Göttinnen [1]). Wir finden daher hier eine Vorliebe für bildliche Darstellung selbst menschlicher Gestalten, während man sich bei den reingermanischen und keltischen Völkern mit phantastischer Ornamentik begnügte. Das angelsächsische Beowulfslied, indem es ein einst prachtvolles, jetzt verlassenes Schloss ergreifend schildern will, spricht von den wunderhohen Mauern, die von Wurmbildern schillern, und deutet damit unzweifelhaft auf die kühnen, phantastischen Verschlingungen von Drachen und ähnlichen Thieren hin, die wir an den noch heute erhaltenen, aber vielleicht schon bis in das 12. Jahrhundert hinaufreichenden norwegischen Holzkirchen, und auf irischen Monumenten verschiedener Art vorfinden [2]).

---

[1]) Thietmar Merseb. Chron. lib. IV. c. 17 bei Pertz Scriptor. III. (Mon. V.) p. 812 von Rethra sprechend: Fanum de ligno artificiose compositum, quod pro basibus diversarum sustentatur cornibus bestiarum. Hujus parietes variae deorum dearumque imagines mirifice insculptae . . exterius ornant. Den Haupttempel von Stettin beschreib ein Begleiter des Bischofs Otto von Bamberg (1124—1129) als wunderbar und künstlich erbaut, inwendig und auswendig mit bemalten Sculpturen bedeckt, die aus der Wand hervorragend, Menschen und Thiere darstellten. Anonymus Bambergensis bei Ludewig Script. rer. Episc. Bamberg. col. 680. Bei dem Tempel zu Arcona auf der Insel Rügen ist der Zusammenhang mit christlicher Cultur am Deutlichsten, da die Insel schon früher zur Annahme des Christenthums gezwungen und der Cultus des Götzen Swantewit durch den des christlichen Heiligen Sanctus Vitus vorübergehend verdrängt gewesen war. Der Tempel, welchen der Dänenkönig Waldemar I. im Jahre 1167 vorfand und zerstörte, war von Holz in zierlicher Arbeit, an seinen Aussenmauern mit sorgfältig ausgeführtem Schnitzwerk, dessen Inhalt zwar hier nicht angegeben ist, der aber, da sich im Innern des Heiligthums die kolossale Statue des Götzen, zwar in barbarischer Gestalt, mit vier Köpfen, aber mit künstlicher Ausführung des Gewandes befand, jenen anderen wendischen Heiligthümern verwandt gewesen sein wird. Vgl. Saxo Grammaticus, Hist. Danica rec. Müller, Havniae 1839. Vol. I. p. 661 u. 822.

[2]) Vgl. v. 2263—67 des Beowulfsliedes und Moritz Heyne, über die Lage und Construction der Halle Heorot im Beowulfsliede. Paderborn 1864. Von den norwegischen Holzkirchen und den irischen Ueberresten später.

Bei der langen Wanderschaft vieler dieser Völker verlor sich die Uebung dieser heimischen Baukunst, und sobald sie auf römischem Boden sesshaft wurden, gaben sie dieselben völlig auf. Die Unterhaltung der Häuser und Paläste, welche sie nun bezogen, blieb den Händen überlassen, die sie errichtet, und bei Neubauten strebten sie die solide Pracht des Steinbaues, die sie nun würdigen gelernt hatten und auf die jener Holzstyl keine Anwendung fand, zu erreichen. Sie bedienten sich daher der einheimischen Werkmeister und liessen ihnen so sehr freie Hand, dass sich selbst bei den für germanische Fürsten errichteten Gebäuden kaum eine Spur deutschen Einflusses zeigt.

Sehr deutlich können wir dies bei dem deutschen Stamme beobachten, der sich übrigens als der bildungsfähigste zeigte, bei den Ostgothen in Italien. Theoderich wünschte sich mit dem Glanze römischer Imperatoren zu umgeben, und seinen neuen Unterthanen nicht als ein Barbar, sondern als der Schützer und Erhalter ihrer Civilisation und ihrer Künste zu erscheinen. Schon diese politische Rücksicht konnte ihn veranlassen, die Baukunst zu begünstigen; es scheint aber auch, dass er selbst empfänglich für feinere Eindrücke war. Seine Edicte und die Briefe seines Geheimschreibers Cassiodor enthalten interessante Beweise, dass er von dieser Kunst gross dachte. Es ist ein schönes Amt, sagt er in der Bestallung seines Schlossbaumeisters, ein durchaus ruhmbringender Auftrag, fernen Zeitaltern zu übergeben, was die staunende Nachwelt loben muss. Auch im Schmucke, heisst es an einer anderen Stelle, wolle er den Alten nicht weichen, denen er durch die Beglückung des Jahrhunderts gleich komme. Theoderich war klug genug, um es einzusehen, dass die entarteten Römer, wie sie schon längst germanische Trachten angenommen, auch gegen die Einschwärzung fremder Bauformen nicht spröde sein würden; er hätte dadurch sogar imponiren können. Allein er machte keinen solchen Versuch; vielmehr ist er am Meisten für die Erhaltung der älteren Monumente besorgt. Ich habe schon oben darauf aufmerksam gemacht, dass diese späteren Römer eine unbegrenzte Verehrung für die Wunderwerke ihrer Vorfahren zur Schau trugen; dieselben Gesinnungen finden wir auch bei Theoderich, wenigstens in den Edicten, die sein römischer Rathgeber verfasste. Freilich erkennen wir in diesen Aeusserungen, in welchen sich die Neigung des gealterten Roms zum schwülstigen Redeprunk mit der Verwunderung des barbarischen Herrschers mischt, kaum noch die römische Architektnr. Er rühmt die Schlankheit der Säulen[1]), die wie aufgerichtete

[1]) Cassiodor VII. 15. Quid dicamus columnarum junceam proceritatem? „Was sollen wir von der binsenartigen Schlankheit der Säulen sagen?" Die Uebertreibung in dem Beiworte ist nicht auffallend bei dem Style dieses Schriftstellers. Viel-

Speere die gewaltigen Massen der Gebäude tragen, er bewundert die hohlen Kanäle der Säulen, die man für fliessend halten möchte oder aus Wachs gebildet, da sie doch aus hartem Metalle seien. Es ist begreiflich, dass Manche in neuerer Zeit hierin die Andeutung eines neuen, eigenthümlichen Baustyls zu finden, dass sie sogar den Styl des 13. Jahrhunderts, den man später den gothischen nannte, schon hier zu entdecken geglaubt haben. Allein noch im Verlaufe desselben Schreibens erfahren wir, wo der Verfasser das Vorbild seiner Beschreibungen hatte; es ist in Rom, dahin verweist er den Baumeister, zu dem er spricht, dort wird er Besseres sehen, als er gelesen, Besseres, als er erdenken kann. Nur durch die Neuheit des Materials sollen sich seine Gebäude von denen der Alten unterscheiden. Nichts ist daher gewisser, als dass auch die Kunst, deren Uebung Theoderich begünstigte, die römische war, dass sie im Wesentlichen unverändert beibehalten wurde. Wie er sich überall mit Römern umgab, wie Cassiodor, Boethius, Symmachus seine Rathgeber waren, so gehörte auch sein Baumeister Aloisius und sein Bildhauer Daniel den Einheimischen an[1]). Die Gebäude, welche wir aus der Zeit der ostgothischen Herrschaft in Italien besitzen, bestätigen dies. Wir haben schon oben bei Gelegenheit der byzantinischen Baukunst und ihrer Anwendung in Ravenna von einigen Kirchen in dieser Residenz des Gothenfürsten gesprochen, die unter seiner Regierung oder bald nachher errichtet wurden, und wir sahen, dass sie sich genau theils an die Formen des römischen Basilikenbaues theils an den Styl der beginnenden neugriechischen Baukunst anschlossen. Nicht bloss die kirchlichen Bauten, sondern auch die Ringmauern, mit denen er Verona umgab, und die Befestigungen seiner Burg zu Terracina sind ganz in römischer Technik ausgeführt[2]). Von dem Palaste des Königs in Ravenna besitzen wir zunächst eine fast gleichzeitige, aber freilich nicht sehr zuverlässige Abbildung in den Mosaiken von St. Apollinare nuovo; es sind offene Säulenhallen mit Vorhängen, ähnlich wie wir sie auch auf spät-römischen und byzantinischen Bildwerken dargestellt finden[3]). Ausserdem bezeichnet die Tradition die Vorderseite des jetzigen Franciscanerklosters als einen Ueberrest des Palastes, was zwar neuerlich wegen der

leicht würde man besser: junctam proceritatem lesen, was denn eine rhetorische Wendung sein würde, um die sich wiederholenden schlanken Stämme der Säulenreihen anzudeuten.

[1]) Cassiodor II. 39. III. 19.

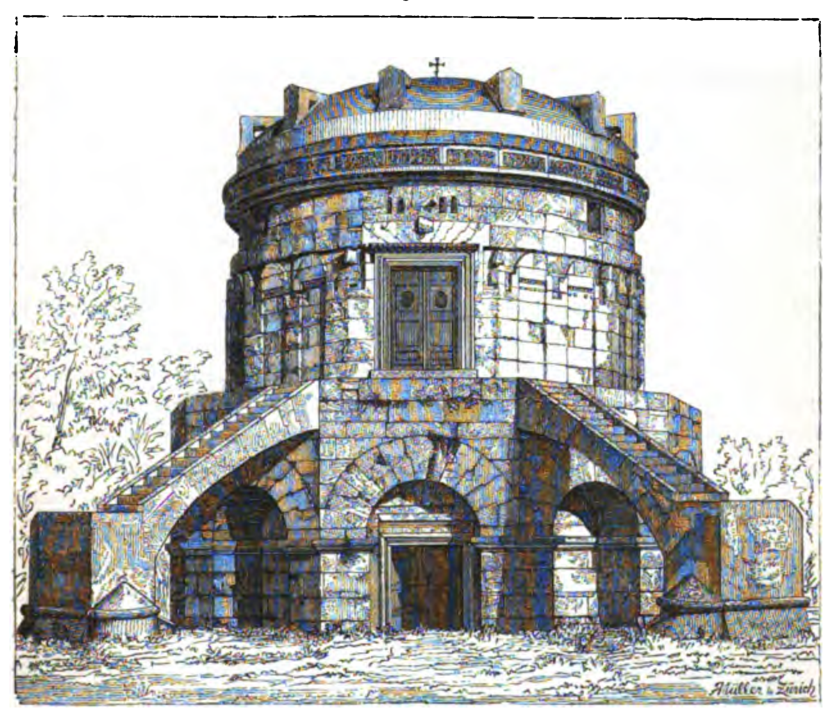
[2]) Krieg von Hochfelden, Gesch. d. Milit. Arch. S. 147.

[3]) Vgl. Rahn, Ein Besuch in Ravenna (in v. Zahns Jahrbüchern der Kunstwissenschaft. I. und in besonderem Abdrucke) Taf. II. Ueber die Lage und Gestalt des Palastes giebt C. P. Bock in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden in den Rheinlanden 1844. S. 46 ff. nähere Auskunft.

nachlässigeren Bautechnik bezweifelt[1]), aber dennoch bei der örtlichen Lage des Baues und nach dem Charakter seiner Anordnung wahrscheinlich ist. Jene in S. Apollinare dargestellte Façade mag etwa den Eingang zu den Prachträumen, diese erhaltene Maurr eine Rückseite gebildet haben. Auch sie ist spät-römischen Styls, mit einer vorspringenden Arcadenreihe



Fig. 120.



Mausoleum Theoderichs in Ravenna.

im Obergeschoss, ähnlich wie im Diocletianspalaste von Salona, jedoch neben spät-römischen oder byzantinisirenden auch mit einigen fremdartigen Details, namentlich mit einem Säulenkapitäl, in welchem man eine Reminiscenz der Holzarchitektur vermuthen könnte[2]). Indessen gestattet die Nachlässigkeit der Ausführung und die Möglichkeit einer auf einer tieferen Stufe des architektonischen Verfalls ausgeführten Reparatur keinen sicheren Schluss.

Die merkwürdigste Reliquie aus Theoderichs Zeiten ist sein eigenes

[1]) So von Hübsch a. a. O. S. 91 und von Unger a. a. O. S. 345.

[2]) Abbildungen der Details und genauere Angaben bei Rahn a. a. O. S. 285 ff. Abbildungen der ganzen Façade bei v. Quast. Ravenna. Taf. VII. Fig. 12.

Mausoleum, das er sich vor den Thoren von Ravenna noch bei seinem Leben errichten liess, und das jetzt unter dem Namen S. Maria della Rotonda als Kirche dient. Es ist ein einfaches massenhaftes Gebäude in vortrefflichster Quadertechnik ausgeführt. Zunächst ein zehneckiger Unterbau, massiv, nur von Gängen in Kreuzform durchschnitten, deren Mittelpunkt wahrscheinlich zur Aufstellung des Sarkophags bestimmt war. Darüber ein höheres Stockwerk, im Aeusseren ebenfalls zehneckig, aber von kleinerem Durchmesser und innerlich hohl, eine runde Halle bildend; das Ganze endlich von einer flachen Kuppel gedeckt. Das obere Geschoss war (wie man erkennen kann) von einem Porticus von gekuppelten Säulen umgeben, der sich durch Rundgewölbe an die Mauer anscnloss. Eine freie Doppeltreppe führte von Aussen her in diesen Porticus und durch ihn in das Innere des oberen Geschosses. Das Ganze kam so den Gräbern der römischen Kaiser, namentlich dem des Hadrian, ziemlich nahe. Sehr eigenthümlich ist aber die Kuppel, denn sie besteht nicht aus einem Gewölbe, sondern aus einem einzigen Felsstücke, das mehr als dreissig Fuss im Durchmesser und drei Fuss Dicke hat. Diese ungeheure Last aus den istrischen Steinbrüchen hierher zu schaffen und besonders sie auf die Höhe des Gebäudes, vierzig Fuss über dem Boden, zu erheben, war ein wahrhaft grossartiges Unternehmen, ein Beweis bedeutender mechanischer Technik. Dieser einfache und kühne Gedanke mag in dem Haupte des Gothenkönigs entstanden sein, er mag dabei an die Hügelgräber und Felsmassen, unter denen seine Vorfahren ruheten, gedacht haben und erlangte, indem er diesen Riesenstein dem den römischen Kaisergräbern nachgebildeten Monumente auflegte, eine ähnliche Verbindung römischer Bildung mit germanischer Kraft, wie er sie in seinem Reiche anstrebte. Auch unter den Ornamenten des einfach gehaltenen ernsten Baues finden sich neben den römischen einige fremdartige, bei denen man einen Einfluss germanischen Geschmackes vermuthen darf. Dahin gehört zunächst ein herzförmiges Muster auf einem schmalen Streifen des Thürgestells, dann aber besonders eine sehr originelle Verzierung, welche an dem mächtigen und kühn profilirten Kranzgesimse unter der Kuppel, also an höchst bedeutungsvoller Stelle, und dann wieder mit gewissen Veränderungen an den Gesimsen der zwanzig rechteckigen Mauerblenden des Obergeschosses vorkommt, und die wir zangenförmig nennen können, indem sie aus dreieckigen Figuren zusammengesetzt ist, die einem geöffneten Cirkel oder einer Zange gleichen, und deren schräg gegeneinandergestellte Schenkel oben durch einen aus mehreren concentrischen Kreisen gebildeten Knopf

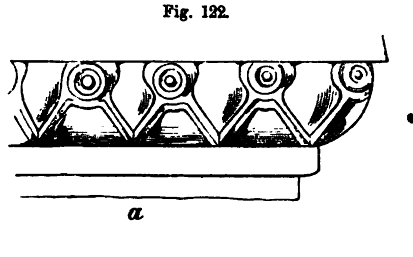
Fig. 121.

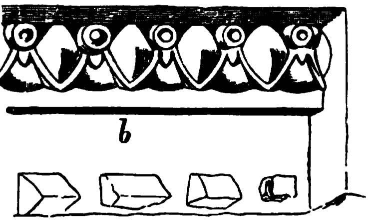


Vom Mausoleum Theoderichs.

zusammengehalten werden. An dem Gesimse der Mauerblenden kommt dies Ornament in zwei verschiedenen Formen vor (Fig. *a* und *b*), beide Male aber so, dass diese Zangen weiter geöffnet und mit Erhöhungen verbunden sind, welche an den antiken Eierstab erinnern; an dem Kranzgesimse dagegen sind sie dichter aneinandergerückt und haben die Eigenthümlichkeit, dass einer der beiden Schenkel an seinem Fusse in eine Spirallinie ausläuft [1]).

Fig. 122.





Vom Mausoleum Theoderichs.

War dies eine Einwirkung des germanischen Geschmackes, so ist es bemerkenswerth, dass sich derselbe nur hier, an dem den grossen Gothenkönig persönlich betreffenden Monumente geltend macht, während alle anderen Bauten seiner Regierung nur römische Formen zeigen und in den Berichten über dieselben neben den Baumeistern auch römische Bildhauer und Mosaicisten als unentbehrliche Gehülfen angeführt werden. Der byzantinische Einfluss auf Theoderichs Bauten war nur gering; die Meister, welche für ihn arbeiteten, hatten ihre Vorbilder in Rom. Erst nach seiner Zeit, als Ravenna durch Justinians glückliche Kriege der Sitz des kaiserlichen Statthalters, des Exarchen, wurde, gelangte hier der Styl des östlichen Reiches zur ausgedehnten Anwendung. Hin und wieder mag man sich auch in anderen Gegenden Italiens daran angeschlossen haben, namentlich an der östlichen Küste, wo der Verkehr mit dem oströmischen Reiche niemals ganz aufhörte. Im Allgemeinen behielt man dagegen in Italien den Baustyl der letzten Zeiten des untergehenden römischen Reiches bei.

Durch den Einfall der wilden Horden Alboins, durch die verheerenden Kriege, in welchen die Longobarden sich zu Herren des unglücklichen

[1]) Die Anordnung des Zangenornaments am Kranzgesimse ist nach der Schilderung von Rahn a. a. O. S. 42 noch viel merkwürdiger als es die Zeichnung bei v. Quast, Ravenna, Taf. VII. Fig. 27 zeigt. Je neun solcher Zangen nämlich bilden eine Gruppe, in welcher auf beiden Seiten, also immer an vier Zangen, die unteren Spiralen die gleiche, aber der anderen Seite entgegenlaufende Richtung haben, während unter der neunten, mittelsten Zange ein Kreuzchen das Zusammentreffen beider Reihen bezeichnet. Es ist also hier schon eine charakteristisch germanische Behandlung des Symmetrischen.

Landes machten, wurde die Dürftigkeit, Muthlosigkeit und Verwirrung noch mehr gesteigert, zugleich aber auch der Zusammenhang mit Byzanz abgeschnitten. Man fuhr daher fort, nach bisheriger Weise zu bauen, und die Kirchen, die einzigen Gebäude, auf welche einige Sorgfalt verwendet wurde, mit den Fragmenten alter Monumente auszuschmücken. Die Longobarden selbst übten keinen Einfluss auf die italienische Baukunst aus[1]. Roher und weniger bildungsfähig als die Gothen lernten sie erst allmälig die Vorzüge der alten Civilisation des Landes und einer soliden Architektur kennen und machten auch dann keinen Anspruch auf Eigenthümlichkeit, sondern bedienten sich ohne Weiteres der einheimischen Werkmeister, deren aus römischer Zeit stammende zünftige Verfassung sich erhielt[2], und deren Rechte durch Verordnungen der longobardischen Könige geschützt und geregelt wurden[3]. Die Bauleute werden in diesen Verordnungen stets mit dem auffallenden Worte: Magistri Comacini bezeichnet, dessen Ursprung und Bedeutung bestritten ist, in dem Einige darin bloss den in barbarischem Latein gebildeten Namen der zur Maurergenossenschaft gehörigen Meister (Co-macini), Andere eine Hindeutung auf die Comasken, die Anwohner des Comer Sees, als hervorragende Mitglieder und vielleicht

---

[1]) Aeltere Schriftsteller nahmen an, dass unter den Longobarden in Italien ein neuer architektonischer Styl entstanden sei. Diese Ansicht ist aber von Cordero de' conti di S. Quintino, dell' italiana architettura durante la dominazione Longobarda, Brescia 1829, vollständig und gründlich widerlegt. Die Gebäude, auf welche man sich bezog, namentlich S. Michele zu Pavia, gehören dem 12. Jahrhundert an. Dagegen schreibt Cordero a. a. O. S. 217 ff. mit grosser Wahrscheinlichkeit die weiter unten im Texte genannten Kirchen zu Lucca und zu Brescia der Longobardenherrschaft zu.

[2]) Leo, Geschichte von Italien. I. S. 85.

[3]) Das Gesetzbuch des Königs Rotharis, † 652, (abgedruckt bei Muratori Script. T. I. P. II.) enthält Bestimmungen über körperliche Beschädigungen bei Gelegenheit eines Baues und unterscheidet dabei (ganz im Sinne des römischen Rechts) zwischen dem Falle wo der Baumeister als Unternehmer das ganze Gebäude für einen bestimmten Preis zu liefern, und dem wo er nur einzelne Arbeiten oder die Leitung des Baues gegen tägliche Vergütung übernommen hat. In jenem Falle haftet der Meister, in diesem der Bauherr für den Schaden. Eine neuerlich aufgefundene longobardische Verordnung, wahrscheinlich des Königs Luitprand († 743) giebt einen Tarif für verschiedenartige Maurerarbeiten, wobei ein opus gallicum und ein opus romanense erwähnt und mit geringerer Bezahlung als die eigentliche Mauer (murum) angesetzt sind. Ausdrücke, deren für die Geschichte der Baukunst wünschenswerthe Erklärung noch nicht in befriedigender Weise gegeben ist, die aber auch darauf hindeuten, dass eine longobardische Bauweise selbst in technischer Beziehung nicht vorkam. Vgl. den Abdruck bei Promis, regum longobardorum leges de structoribus 1846 (Archivio storico, Appendice 1846. Tom. III. p. 707; v. Reumont im Kunstblatte 1847 Nr. 30) bei C. Baudi a Vesmes, Edicta regum Longob. Augustae Taurinorum. 1855 und neuerlich in Pertz Monum. Hist. Germ. Legum Tom. IV. ed. Fridericus Bluhme. Einige kritische Bemerkungen bei Krieg von Hochfelden a. a. O. S. 376.

Stifter dieser Genossenschaft zu finden glauben [1]. In dem einem wie in dem anderen Falle würde aber das Wort, sei es dass es Comasken sei es dass es nur die bestehende Genossenschaft bezeichnet, darauf hindeuten, dass diese Meister wenigstens überwiegend Einheimische waren. Jedenfalls bestätigen die freilich geringen Ueberreste der von den longobardischen

---

[1]) Die erste Ansicht, schon von Ducange in seinem Glossarium aufgestellt und neuerlich von Bluhme a. a. O, S. 176 wieder aufgenommen, stützt sich darauf, dass macio oder machio (später im Französischen: Maçon) schon nach Isidor von Sevilla Orig. lib. 19. c. 8) und nach dem in der vaticanischen Bibliothek bewahrten von Angelo (Mai (Tom. VII. S. 567) herausgegebenen Glossarium einen Maurer bedeutet, was denn mit der Vorsatzsylbe: Co eine natürliche Bezeichnung für die vereinigten Maurermeister ergebe. Dennoch dürfte die zuerst von Muratori (Antiquitates. Diss. 24) geltend gemachte Ableitung von Como den Vorzug verdienen. Die klassischen Schriftsteller (Plin. H. N. II. 103. III. 19. Plin. jun. IX. ep. 7. IV. ep. 30. Virgil Georg. II. v. 159) kennen zwar das Wort: Comacinus nicht. Der Comer See heisst bei ihnen Lacus Larius, das von der Stadt Como gebildete Adjectiv: comensis. Allein wahrscheinlich war es im vulgären Sprachgebrauche anders, da schon das Itinerarium Antonini (ed. Parthey & Pinder, S. 133) die zwischen Chiavenna und der Stadt Como gelegene Station: Ad lacum Comacenum nennt, und dieser vulgäre Sprachgebrauch wurde später vorherrschend. Paul Warnefried, Hist. Longobardorum, nennt eine im Comer See liegende Insel, die in der damaligen Geschichte eine gewisse Wichtigkeit erlangte, stets: Insula comacina, und noch heute heissen die Anwohner des Comer See's Comaschi und das zu diesem See führende Thor von Mailand: Porta comasina. Existirte aber dieser vulgäre Sprachgebrauch, so ist es sehr unwahrscheinlich, dass man ein gleichlautendes Wort mit anderer Bedeutung aus Co- und Machio gebildet haben sollte. Die Annahme, dass die Maurergenossenschaft ihren Namen vom Comer See erhalten habe, ist auch keinesweges so unwahrscheinlich, wie man auf den ersten Blick glauben könnte. Die Anwohner des Comer See's und seiner Nebenthäler erlernen noch heute vorzugsweise das Handwerk der Maurer und Steinmetzen, um damit im Auslande zu verdienen. Eine grosse Zahl von Inschriften ergiebt, dass das ganze Mittelalter hindurch die Baumeister der grösseren Kirchen, besonders der Lombardei, aus dieser Gegend (Cumanae dioceseos) stammten, und dass sie ihr Handwerk nicht einzeln, sondern in Gemeinschaft mit Verwandten oder Landsleuten betrieben. Noch im Jahre 1473 bildeten in Siena die Magistri Lombardi eine besondere Genossenschaft, die mit den städtischen Meistern sich vereinigte. Viele dieser „Lombarden" stammen zufolge ihrer Unterschrift unzweifelhaft aus der Gegend des Comer See's, und eine nähere Nachforschung würde dies wahrscheinlich bei allen ergeben. Es werden in der That Comasken gewesen sein, die ausserhalb der Lombardei sich lieber nach dieser grösseren Provinz, als nach ihrer minder bekannten speciellen Heimath benannten. Im Anfange der Longobardenherrschaft, wo die verheerenden Züge der Barbaren und der griechisch-gothische Krieg die offenen und reichen Gegenden viel stärker heimgesucht hatten, als die schwer zugänglichen und dürftigen Thäler des Comer See's, mochte übrigens das Uebergewicht der Comasken noch viel grösser sein, wie später. Die Geschichte, wie sie Paul Warnefried berichtet, zeigt, dass diese Gegenden die Zuflucht der Römer des offenen Landes wurden und den Longobarden längeren Widerstand leisteten. Es ist daher sehr denkbar, dass ihre Bewohner die künstlerische Tradition besser bewahrten und dadurch später die Erneuerer und Leiter der Collegien der Bauleute wurden.

Königen herrührenden Bauten, dass sie im römischen Style errichtet waren. Von den Palästen, von dem der Königin Theodelinda, der als prachtvoll, mit Gold und Malereien geschmückt, geschildert wird, von dem des Königs Bertari in Pavia, den Paulus Diaconus von „wunderbarer Arbeit“ nennt, von dem Lustschlosse des Königs Luitprand zu Olona ist nichts auf uns gekommen, und der einzige, palastartige Bau, welcher den longobardischen Fürsten mit einiger Wahrscheinlichkeit zugeschrieben wird, der Palazzo delle torri zu Turin ist so sehr römischer Technik, dass er sich kaum von wirklich römischen Bauten unterscheidet[1]). Eher können wir glauben noch einige Kirchen longobardischer Stiftung zu besitzen; so S. Frediano und S. Michele in Lucca und S. Salvatore (jetzt ein Militärmagazin) in Brescia. Sie sind sämmtlich basilikenartig mit antiken Fragmenten und einem Ueberrest antiker Technik, aber freilich auch mit grösserer Nachlässigkeit und stärkeren Spuren wachsenden Verfalls als bisher erbaut. Auch die grössten von longobardischen Königen erbauten Kirchen, die der Königin Theodelinde zu Monza und die, welche Luitprand neben seinem Schlosse zu Olona errichtete, waren den geringen Ueberresten und den Beschreibungen zufolge basilikenartig[2]).

Die neueren Italiener, von der Zeit der Renaissance an bis auf unsere Tage, pflegen die Schuld des Verfalls der antiken Kunst, der schon früher begonnen hatte und unter der Herrschaft der Longobarden rasch wuchs, so beharrlich den Barbaren zuzuschreiben, dass die Frage, ob es sich wirklich so verhält, wohl genauerer Prüfung bedarf. Es ist wahr, dass das schöne, durch die Jahrhunderte des Sieges und der Herrschaft bereicherte Land die Begierden jener Völker mächtig reizte und Schweres von ihnen zu erdulden hatte. Im 5. Jahrhundert drängten sich hier die Wogen der Völkerwanderung. Gleich anfangs zogen die damals noch von der Cultur unberührten Westgothen mehrere Jahre lang raubend umher; Rom selbst zahlte ihnen ein bedeutendes Lösegeld, das man durch das Einschmelzen kostbarer, in edlen Metallen gegossener Kunstwerke aufbrachte, und wurde dennoch ein Jahr darauf von ihnen belagert und eingenommen. Später (452) verwüstete Attila Oberitalien. Drei Jahre darauf erlitt Rom eine vierzehntägige Plünderung durch die Vandalen, wobei Genserich eine ganze Schiffsladung von werthvollen, ohne Zweifel metallenen Statuen fortführte, die dann auf dem Wege nach Africa unterging. Auch die Schaaren Odoaker's verlangten Beute und Aecker, und selbst Theoderich, der am

---

[1]) Vgl. darüber das angeführte Werk von Cordero S. 287 und die bei diesem so wie in Osten, Bauwerke in der Lombardei, Taf. I. gegebene Abbildung, mit Krieg v. Hochfelden a. a. O. S. 161 ff., der den Ursprung dieses Gebäudes in römische Zeit zu setzen geneigt ist.

[2]) Cordero a. a. O. S. 197.

Ende des Jahrhunderts dem unglücklichen Lande Ruhe gab, musste seine Gothen durch eine Theilung des Bodens befriedigen. Also schwere Bedrängnisse, grosse Vermögensverlüste, auch selbst arge Zerstörungen edler Kunstwerke hatten die Eingeborenen zu beklagen; allein dass davon die Kunst tödtlich betroffen wäre, kann man nicht annehmen. Die beutelustigen Barbaren werden sich schwerlich dabei aufgehalten haben, die kolossalen Gebäude der Städte zu zertrümmern, die Statuen, mit Ausnahme der metallenen, zu beschädigen. Rom wenigstens war bei dem Einzuge Theoderichs noch so prächtig, dass ein Bischof seines Gefolges glaubte, sich danach eine Vorstellung von dem himmlischen Jerusalem machen zu dürfen[1]), und dass der König selbst in einem Edicte von dem zahlreichen Volke der Statuen, von den Heerden eherner und steinerner Rosse sprechen konnte, welche die Stadt schmückten und die er dem Schutze des dazu angestellten Beamten empfahl[2]). Auch die Uebung der Kunst war durch diese Ereignisse nur vorübergehend unterbrochen. Theoderichs Prachtliebe fand noch eine grosse Zahl von Meistern aller Kunstzweige vor, welche ihm dienen konnten. In einem in seinem Auftrage verfassten Rescripte an den Hofbeamten, der den Bau des Palastes leiten sollte, werden sie namentlich angeführt und diesem überwiesen[3]). Bald nach Theoderichs friedlicher Regierung brach dann freilich der Krieg zwischen dem byzantinischen Kaiser und den Gothen aus, der für den Bestand der alten Kunstwerke vielleicht verderblicher war als jene Raubzüge der wandernden Barbaren. Rom selbst wurde im Laufe von 16. Jahren (536—552) fünfmal von den kriegführenden Parteien eingenommen, hatte mehrere, zum Theil langanhaltende Belagerungen, wiederholt Hungersnoth und in Folge derselben verheerende Seuchen auszuhalten, und war ein Mal fast leer, da Totila die Einwohner vertrieben hatte. In diesem Kriege war es auch bekanntlich, dass die im Mausoleum Hadrians von den Gothen belagerten griechischen Truppen die darauf befindlichen herrlichen Statuen auf die Angreifer hinabstürzten, so dass einige der ersten Zierden unserer Museen nach einem Jahrtausende aus dem Graben, der die Engelsburg umgiebt, zu Tage gefördert wurden. Allein auch diese Zerstörungen trafen doch nur einzelne Gebäude der gewaltigen, so reich geschmückten Stadt. Noch nach diesen Vorfällen nennt Belisar in einem an den Gothenkönig Totila gerichteten Schreiben sie die schönste Stadt unter der Sonne und warnt ihn vor der Zerstörung so vieler Werke, welche die Kunstliebe langer Jahrhunderte gestiftet. Noch un-

[1]) Vita B. Fulgentii Episc. in Bibl. max. P. P. Tom. IX. p. 9 bei C. P. Bock in den Jahrb. des Vereins der rhein. Alterthumsfreunde, Heft 5, 1844.

[2]) Cassiodor Variarum. Lib. VIII. Formul. 13 („populus copiosissimus statuarum, greges etiam abundantissimi equorum“).

[3]) Cassiodor Variarum Lib. VII. ep. 5.

zweideutiger ist Procop in seiner nach der Beendigung des Krieges geschriebenen Geschichte, indem er von den zahlreichen Statuen des Phidias und Lysipp spricht, die unter anderen Schätzen griechischer Kunst dort öffentlich aufgestellt seien. Erst nach der Beendigung des Krieges erreichte das Unglück allmälig höhere Stufen. Jene Verheerungen waren vorübergehende Krankheiten gewesen, erst jetzt äusserte sich ein zehrendes Siechthum, dass immer weiter um sich griff. Rom selbst war durch das langjährige Ausbleiben der Spenden, auf welche die Bewohner der Weltstadt angewiesen waren, und durch die dadurch entstandene Verarmung, durch wiederholte Ueberschwemmungen, Hungersnoth, Pest, sogar Erdbeben, durch die steten Bedrohungen der Longobarden, welche das Land bis an die Thore der Stadt verheerten, so heruntergekommen, dass Papst Gregor der Grosse am Ende des 6. Jahrhunderts in einer seiner Predigten sie als völlig verfallen und verödet, als leer darstellen und die erschütternden Worte, mit denen der Prophet Ezechiel das ungehorsame Jerusalem bedroht, auf sie anwenden konnte. Und ähnlich waren die Zustände im ganzen Lande. Die Verarmung, die durch die Versiegung der Erwerbsquellen und den Steuerdruck schon in den letzten Zeiten des römischen Reiches begonnen, dann durch die Kriege und Raubzüge der Barbaren und durch die Landtheilungen der Gothen und Longobarden gesteigert war, wuchs naturgemäss immer mehr, während die beständigen Fehden der longobardischen Fürsten unter sich die Bevölkerung in steter Sorge und Unruhe erhielten. Daher denn eine Entmuthigung und Verwilderung, welche der Kunst ihre Kräfte entzog. Jeder dachte in dieser Noth der Zeiten nur an sich, an seine Erhaltung, an seinen Vortheil, an Materielles; wer konnte da noch die Freiheit des Geistes haben, sich in das Schöne hinein zu denken, sich an ihm zu erfreuen? Man fuhr freilich fort zu bauen; das persönliche Bedürfniss sowohl wie die kirchliche Stimmung machten ihre Anforderungen geltend. Man gefiel sich sogar noch in einer gewissen Pracht oder glaubte damit Gott zu dienen. Aber man begnügte sich mit der äusserlichen Leistung und hatte weder Sinn noch Maassstab für die feinere Ausführung. Daher denn die zunehmende Gleichgültigkeit, die Zusammenstellung verschiedener antiker Fragmente ohne innere Uebereinstimmung und ohne Rücksicht auf ihre ursprüngliche architektonische Bedeutung, die stumpfe Formbildung, wenn man einzelne Theile ergänzen oder nachahmen wollte, die sorglose und unordentliche Technik. Wie weit der Verfall selbst in Rom gediehen war, beweist ein Schreiben des Papstes Hadrian I. an Karl den Grossen vom Jahre 780, in welchem er behufs Herstellung der den Einsturz drohenden Balkendecke der Peterskirche von dem Kaiser nicht bloss das Geschenk der dazu nöthigen Baumstämme, sondern auch die Zusendung eines Meisters erbittet, der fähig sei, diese

Herstellung, so wie es früher gewesen sei, zu bewirken. Es scheint also, dass er einen solchen Meister nicht besass[1].

Wichtiger für die abendländische Bildung als Italien begannen nun die nördlichen Länder zu werden. In Gallien hatten sich die Westgothen in den reichen südlichen Provinzen ebenso und selbst mit grösserer Gewandtheit wie die italienischen Ostgothen an einheimische Sitte und Cultur gewöhnt. Ihre Könige schmückten Villen und Paläste durch die kunstreiche Hand römisch-gallischer Werkmeister, deren Kenntnisse und Geschick dadurch in Uebung blieben. In diesen Gegenden, die überhaupt von römischer Cultur tiefer durchdrungen waren, erhielt sich auf diese Weise ein Ueberrest antiker Technik und selbst antiken Styls ununterbrochen; wir können ihn noch sehr weit im Mittelalter erkennen[2]. Schwächer war das römische Element im Norden von Frankreich und geringer die Bildungsfähigkeit der Franken; indessen bemühten sich auch die merowingischen Fürsten in ihrer Weise um alte Cultur und gewiss war die architektonische Praxis auch in den von ihnen beherrschten Gegenden nur eine minder reine Befolgung römischer Lehren. Im ganzen Gallien erhielt sich daher noch die alte Bauweise, wenn gleich mit grossen localen Verschiedenheiten. In einigen Provinzen bestand zwar noch neben dem regelmässigen Quaderbau, den man bei kostbaren Anlagen anwendete und als römische Weise bezeichnete, eine leichtere Constructionsart, sei es in Holz oder in Bruchsteinen, welche man die gallische nannte, und von der dahin gestellt bleiben muss, wie sie sich zu römischem Mauerwerk verhielt[3]. In anderen

---

[1]) Jaffé, Monumenta Carolina, S. 210, Nr. 67 der päpstlichen Briefe. Die Bitte um Zusendung des Meisters könnte vielleicht einen andern Grund gehabt haben, nämlich den, dem Kaiser oder seinen mit der Ablieferung beauftragten Beamten den Verdacht oder Vorwand übermässiger Forderung zu benehmen. Allein dem steht entgegen, dass bei einer ähnlichen Forderung von Balken für andere, nicht näher bezeichnete also ohne Zweifel kleinere und weniger prachtvolle Kirchen von einem Meister, der den Umfang der Sendung bestimme, nicht die Rede ist.

[2]) Es scheint sogar, dass auch Gothen das römische Handwerk erlernt hatten, und mit den Einheimischen wetteiferten. Venantius Fortunatus (lib. 2. c. 9): „Quod nullus veniens Romana gente fabrivit, hoc vir barbarica prole peregit opus". Ebenso wenig wie in den gothischen Gegenden fehlte es im mittleren Frankreich an Arbeitern; die Berichte Gregor's von Tours über die von seinen Vorgängern und von ihm selbst ausgeführten Bauten und Herstellungen („artificum nostrorum opere") ergeben dies unzweifelhaft. Indessen scheinen jene gothischen Gegenden den Vorrang gehabt zu haben, denn nach ihnen benannte man im nördlichen Frankreich die dahin berufenen südfranzösischen Werkleute. Der Verfasser der Vita S. Audoëni (Act sanct. 24. Aug. p. 818), ein Schriftsteller des 10. Jahrhunderts sagt von der Peterskirche zu Rouen, dass sie „quadris lapidibus, manu gothica a primo Lothario constructa" gewesen sei.

[3]) Von der Amantiuskirche zu Rouen (632) heisst es: basilicam . . . non Gallicano ritu minutis ac rudibus, sed quadratis ac dedolatis lapidibus exstruendam curavit (Mabillon Annal. Tom. I. p. 328. Kreuser, Christl. Kirchenbau I. 257). Der Bischof

dagegen, namentlich da, wo reiche, befestigte Städte Mittelpunkte römischer Bildung geworden waren, erhielt sich römische Prachtliebe und römische Kunstübung aller Art. Die Gedichte des Venantius Fortunatus, Bischofs von Poitiers († nach 600) und die Nachrichten des Bischofs Gregor von Tours († 594) lassen die Bauthätigkeit in Gallien in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts, namentlich in den bischöflichen Städten noch sehr gross erscheinen. Nach den freilich poetisch ausgeschmückten Schilderungen, welche der erste in seinen Versen giebt, waren die zahlreichen, in den verschiedensten Gegenden Galliens erstehenden Kirchen noch in voller Pracht, mit goldglänzenden Mosaiken und mit Marmorsäulen geschmückt. Die eilfertige und oberflächliche Bekehrung Chlodwigs (496) hatte die Gelegenheit zur Ausbreitung des Christenthums unter den Franken geboten, welche jetzt ihre Früchte trug, und den Bischöfen die Mittel gewährte und die Aufgabe stellte, diese jugendliche Begeisterung durch die Pracht des Cultus zu nähren. In der Regel wurde diese römische Kunst nur auf Kirchen verwendet; die Franken, obgleich reich und üppig geworden, richteten ihre Wohnungen noch nach alter, einfacher Sitte ein. Ihre Zimmer waren mit Teppichen, die Bänke und Sessel, auf denen sie nach aufgehobener Mahlzeit noch lange zu zechen pflegten, mit Polstern bedeckt, sie liebten, mit goldenen Gefässen zu prunken; aber ihre Häuser lagen mit Scheunen und Ställen in einer Einfriedigung, und selbst städtische Gebäude waren noch oft von Holz, durch Nägel zusammengehalten, durch deren Herausziehen man sie zerstören konnte[1]. In den römisch gebildeten Städten und bei den Abkömmlingen der Römer erhielt sich aber auch in dieser Beziehung ein höherer Luxus. Namentlich erweckte ein Schloss, welches um 563 der Erzbischof Nicetius von Trier und zwar nicht in dieser noch immer wohlerhaltenen Stadt, sondern auf einem Berge an der Mosel, wo noch jetzt ein Ueberrest der späteren Burg Bischofstein steht, errichten liess, die Bewunderung der Zeitgenossen. Die Mauer, welche den weiten, auch Aecker enthaltenden Raum umschloss, war mit dreissig Thürmen befestigt, dass Schloss selbst auf Säulen ruhend und so hoch, dass Venantius Fortunatus es einen zweiten, dem Berge aufgesetzten Berg nennt[2]. Die Kirchen behielten in Gallien noch durchgängig die Basili-

von Cahors erbaute um 630 seine bischöfliche Kirche non quidem nostro gallicano more, sed sicut antiquorum murorum ambitus magnis quadrisque saxis (Excerpta ex vita S. Desiderii ap. Bouquet t. III. p. 331). Vielleicht war das in dem Gesetze des Königs Luitprand (s. oben S. 516) tarifirte opus gallicum ebenfalls ein Bau in Bruchsteinen. Uebrigens wurde, besonders im nördlichen Frankreich, auch noch häufig in Holz gebaut.

[1]) Greg. Tur. Hist. Franc. IX. 35. X. 27. III. 15. V. 33 etc. Alwin Schultz in den Mitth. d. k. k. Central-Commission VIII. 336.

[2]) Venantius Fortunatus, Carm. lib. III. c. 12. Wenn Fiorillo (I. 384) und Otte

kenform. Gebäude, welche wir dieser Zeit mit Sicherheit zuschreiben könnten, sind nicht erhalten; dagegen hat uns der Geschichtschreiber der Merowinger, Gregor von Tours, ziemlich ausführliche Beschreibungen zweier grosser Kirchen, die vor und zu seiner Zeit gebaut wurden, hinterlassen. So dunkel manche der von ihm gebrauchten Bezeichnungen sind, so geht doch soviel daraus hervor, dass es längliche Gebäude, in Kreuzesform, mit runder Chornische, mit Säulen im Inneren und mit gerader Decke von mässiger Höhe waren, mithin Basiliken[1]. In den späteren Zeiten des

---

(Gesch. der deutschen Baukunst S. 48) nach dem Vorgange des trierischen Localhistorikers Hontheim annehmen, dass italienische Werkleute diese Burg ausgeführt, so ist das eine unerwiesene Vermuthung. Der Brief des Bischofs Rufus von Octodurus, in welchem er dem Nicetius „artifices de partibus Italiae accitos" empfiehlt oder zuweist, lässt nicht ersehen, dass es Bauleute, und noch weniger, dass sie zum Bau dieser Burg bestimmt gewesen. Es kann an römisch gebildeten Handwerkern in Trier noch nicht gefehlt haben.

[1]) Die Basilika zu Clermont beschreibt er (Hist. Franc. lib. II. c. 16) als „150 Fuss lang, 60 breit, bis zur Decke im Hauptschiffe 50 Fuss hoch (in altum infra capsum usque ad cameram pedes 50); vorn eine runde Apsis, auf jeder Seite Flügel habend von zierlicher Construction, so dass das ganze Gebäude in Kreuzform ist, mit 42 Fenstern, 70 Säulen, 8 Thüren". Binterim (Denkwürdigkeiten IV. Abth. 1) und neuerlich Hübsch a. a. O. S. 108 wollen das Wort camera durch Gewölbe übersetzen. Allein es hat in der klassischen Literatur nicht selten und ebenso in der mittelalterlichen die Bedeutung einer Balkendecke, und wird namentlich von Gregor von Tours kurz vorher in diesem Sinne gebraucht. Er erzählt nämlich in cap. 14, dass der Bischof Perpetuus die kleine Zelle, welche er über dem Grabe des h. Martin zu Tours vorgefunden, abgebrochen, dabei aber die „Camera" dieser Zelle, weil sie zierlich gearbeitet gewesen, herausgenommen und in einer anderen von ihm zu Ehren der Apostelfürsten gebauten Basilika angebracht habe. Eine solche Versetzung konnte natürlich nur mit einer Holzdecke, nicht mit einem Gewölbe vorgenommen werden. Zweifelhafter ist das Wort capsum; es bedeutet den Rumpf eines Körpers und kann daher wohl auf das Schiff bezogen werden. Allein ob das Ganze oder welcher Theil? Da Gregor es bei der Höhe anführt und er ohne Zweifel die höchste Stelle des Gebäudes im Auge hatte, so muss es das Mittelschiff sein. Auffallend ist die grosse Zahl der Säulen, namentlich weil sie so viel grösser ist als die der Fenster; wahrscheinlich sind die Säulen einer Gallerie mitgezählt, schwerlich war die Basilika fünfschiffig. Die Paulskirche hatte 80, die alte Peterskirche in Rom noch mehr Säulen; aber dann wäre die Breite im Verhältniss zur Länge grösser geworden. Wie Mothes (Basilikenform S. 49) dazu kommt, eine Kreuzungskuppel anzunehmen, ist mir unerklärlich. Besonders da er selbst annimmt, dass die Schiffe nicht gewölbt, sondern mit einer Baldendecke versehen waren. Dunkler ist die andere Beschreibung, die der Basilika des h. Martin in Tours (eod. cap. 14). Habet in longitudine pedes 160 (nach anderen Lesarten 155), in latum 60, in altum usque ad cameram 45, fenestras in altario 32, in capso 20, columnas 41, in toto aedificio fenestras 52, columnas 120, ostia 8, 3 in altario, 5 in capso. Hier entsteht denn eine grosse Schwierigkeit dadurch, dass in altario 32 Fenster und mithin mehr sind als in capso, im Schiffe. In der Ausgabe des Greg. Tur. von Guadet und Taranne (Paris 1836) ist eine Restauration versucht, nach welcher das altarium (da es

merowingischen Geschlechtes, während der wilden Kämpfe, welche das Land verwüsteten, litt ohne Zweifel auch die Baukunst; indessen fehlte es doch nicht an Gelegenheit zu einzelnen prachtvollen Bauten, und in den geringen Ueberresten derselben finden wir noch immer unverkennbare Nachbildungen römischer Formen[1]). Römische Mauertechnik endlich erhielt sich nicht bloss im Süden Frankreichs, sondern selbst in den weniger romanisirten westlichen und nördlichen Gegenden bis in das 11. Jahrhundert[2]).

Anders waren die Verhältnisse in England; römische Sitte und Technik hatten die entfernte Insel nur schwach berührt und waren nach dem Abzuge der römischen Heere völlig vergessen. Die Angelsachsen bedienten sich daher hier anfangs ausschliesslich des Holzbaues, und erst nach ihrer Bekehrung zum Christenthume, begannen sie steinerne Kirchen zu bauen. Edwin von Northumberland umgab die hölzerne Kapelle, in der er getauft war, gleich darauf (627) mit einem Steinbau; sein Bekehrer, St. Paulinus, errichtete massive Kirchen in Lincoln und in York. Allein es fehlte viel, dass diese neue Bauweise sofort Wurzel fasste, noch immer wurden daneben Kirchen in Holz gebaut, und als ein halbes Jahrhundert später die Saat des Christenthums reicher aufging und das Bedürfniss nach neuen und soliden kirchlichen Bauten wuchs, fehlte es an dazu geeigneten Arbeitern. Man wandte sich daher nach dem benachbarten Gallien; der Abt Benedict Biscopius, ein Eingeborener, der mit unermüdlicher Thätigkeit für die Civilisation seines Vaterlandes wirkte, reiste und sandte wiederholt nach Gallien (672—674), um Maurer, welche einen Steinbau herstellen konnten, und Leute, die in der in

über dem Grabe des Heiligen gebaut) eine kreisrunde Form erhält. Allein die Stelle scheint verdorben und lückenhaft. Es bleibt unerklärbar, woher im Schiffe eine ungerade Zahl der Säulen entstehen können, und wodurch die Zahl der Säulen im Ganzen sich so gewaltig gesteigert habe. Unwahrscheinlich ist es, dass der sorgsame Bischof eine so eigenthümliche Construction wie die vorausgesetzte nicht besonders gerühmt haben würde. Die Restaurationen beider Kirchen, welche Hübsch a. a. O. T. 48 giebt, sind ganz willkürlich und unwahrscheinlich.

[1]) So liess Dagobert I. die Abteikirche von St. Denis (von deren Erneuerung im 12. Jahrhundert später die Rede sein wird) prachtvoll ausschmücken; sie prangte mit Marmor, edeln Metallen und Teppichen. Hier und in der Kirche von Montmartre so wie in der Abteikirche von Jouarre hat man Kapitäle mit schlechter Nachahmung antiker Formen gefunden, welche der merowingischen Zeit anzugehören scheinen. Rév. de l'Arch. 1841. p. 289.

[2]) Besonders beliebt war die Verbindung von Steinen verschiedener Farbe oder von Ziegeln und Steinen, oder das Mauerwerk mit schräger Lagerung der Steine (fischgrätenartig), immer also Constructionsarten, die einen malerischen Effect geben. Beispiele sind das Kirchlein St. Jean zu Poitiers, die Kirchen zu Savenières, St. Eusèbe zu Gennes (beide im Dép. Maine und Loire) und die unter dem Namen Basse-Oeuvre bekannte alte Basilika zu Beauvais. S. die beiden ersten bei Gailhabaud. Die Kirchen zu Poitiers und Beauvais vielleicht noch aus dem 7. oder 8. Jahrhundert, die anderen jünger.

England noch unbekannten Kunst des Glasmachens erfahren waren, herbeizuholen [1]). Auch sein Freund Bischof Wilfred liess Maurer aus Gallien und selbst aus Rom kommen [2]) und es entstanden nun noch im Laufe des 7. Jahrh. mehrere bedeutende Kirchen im Quaderbau, der nun hier noch entschiedener als schon in Frankreich den Namen des Römerbaues erhielt [3]). Grösstentheils scheinen diese Kirchen Basiliken gewesen zu sein [4]), indessen finden sich auch einige ungewöhnliche Anlagen; namentlich war die von Wilfred angelegte Marienkirche zu Hexham ein Rundbau, vielleicht mit vier Kreuzarmen [5]). Allein diese Bauthätigkeit genügte nicht einmal, die

[1]) Bedae, Hist. abb. Wiremuth. Benedictus — Galliam petens, coementarios, qui lapideam sibi ecclesiam juxta Romanorum morem facerent; — misit legatarios Galliam, qui vitri factores, artifices videlicet Britaniis incognitos ad cancellandas ecclesiae porticuumque et coenaculorum ejus fenestras adducerent etc. Lappenberg, Geschichte von England I. 170.

[2]) Nach Richard Hagulst. lib. I. c. 5 verschrieb er aus Rom, Italien und Frankreich: caementarios et quoslibet alios industrios artifices.

[3]) Der Nachfolger Benedicts, Abt Ceolf von Wiremuth sendet (710) dem Pictenkönige architectos qui romano more ecclesiam ex lapide construerent. Mabillon Annales Tom. II. p. 39 und Beda, Hist. eccl. lib. 5. c. 21.

[4]) Bischof Wilfred baute in Ripon, „basilicam polito lapide . . . variis columnis et porticibus suffultam". Eddius, vita Wilfr. cap. 17.

[5]) Construxerat b. Wilfridus in eodem vico ecclesiam in honore beatissimae virginis Mariae opere rotundo, quam quatuor porticus quatuor respicientes mundi climata ambiebant. Acta SS. Bened. Saec. III. Part. I. p. 210. Dass auch die von demselben Bischof gebaute Andreaskirche zu Hexham ein Rundbau gewesen, wie man angenommen, steht keinesweges fest. Sie scheint nach der Beschreibung des Eddius im Leben Wilfrids cap. 22 ein rechtwinkeliger Bau (mirabili longitudine et altitudine murorum), und wenn sie zugleich, wie der Beschreiber hinzufügt: variis linearum anfractibus viarum, aliquando sursum, aliquando deorsum, per cochleas circumducta war, so deuten diese dunkeln Worte eher auf Treppen, die zu Emporen führten, als auf einen Rundbau. Indessen muss der Bau doch ungewöhnlich gewesen sein, da unser Berichterstatter versichert, dass er nicht davon gehört habe, dass dieseits der Alpen irgend eine andere, so gebaute Kirche existire (neque ullam domum aliam talem aedificatam audivimus). Noch weniger war (wie Prof. Bock in Brüssel im Bulletin de l'Acad. de Belgique. 1850. S. 45 annimmt) die von Alcuin (741—780) errichtete Kirche zu York ein Polygonbau. Dass Alcuin (de Pontif. Eccles. Ebor. bei Gale S. 729) sie eine Basilika nennt, ist zwar nicht dagegen geltend zu machen, da auch das Aachener Münster gewöhnlich diesen Namen erhält. Aber es ist auch nichts in Alcuins Beschreibung, was darauf schliessen liesse, dass sie eine andere als die gewöhnliche Basilikenform gehabt habe. Die „columnae suppositae quae stant curvatis arcubus" sind nur bogentragende Säulen, und die Verse

Pulchraque porticibus fulget circumdata multis
Plurima diversis retinens solaria tectis.

lassen nur auf Emporen und verschiedene Höhe der einzelnen Theile schliessen. Erst unter König Alfred (872—901) finden wir wieder einen Centralbau in England in der Klosterkirche Adelingia (Athelney), wo aber, wie es scheint, die Enge des Raumes die Veranlassung gegeben. W. Malmesbury, de gest. Pontif. Angl. p. 145. Eine Zusammen-

nationale Gewohnheit des Holzbaues auch nur bei Kirchen völlig zu verdrängen und vermochte noch weniger Werke von bleibender Bedeutung hervorzubringen.

Einen höheren Aufschwung nahm die Baukunst des Nordens erst da, als die fränkischen Länder unter Karl dem Grossen zu einem mächtigen Reiche vereinigt waren.

Karl, der überhaupt in dem Bestreben nach römischer Civilisation dem Theoderich glich, war wie dieser nicht unempfänglich für Pracht und Glanz, und hielt es der kaiserlichen Würde, die auf ihn überging, angemessen, auch wahrhaft kaiserliche Denkmäler zu hinterlassen. In den ersten Decennien seiner Regierung nahmen ihn die steten Kriege, welche seine Gegenwart auf entfernten Schlachtfeldern forderten, und die Herstellung einer geregelten Verwaltung im Frankenreiche vollkommen in Anspruch; auch musste er sich erst die geeigneten Männer zur Ausführung seiner Gedanken heranbilden. Aber nachdem dies Nothwendige erreicht war, wandte er sich mit gleicher Energie der Befriedigung seiner Kunstliebe zu. Offenbar hatte ihn der Anblick der grossartigen Bauten von Rom und Ravenna tief ergriffen; er wollte die Pracht dieser ehemaligen Herrschersitze auf seinen neuen Staat übertragen. Er nahm daher, nach der in Italien selbst herrschenden Sitte, keinen Anstand den Palast Theoderichs in Ravenna zu diesem Zwecke zu plündern, liess sich vom Papste Hadrian die Erlaubniss ertheilen, Mosaiken, Marmor und ähnliche Prachtgegenstände daraus zu nehmen[1]), und schritt bald darauf zur Ausführung seiner Plane. Er hörte es gern, wenn seine Dichter Aachen ein zweites, ein werdendes Rom nannten[2]), und begann in seinen Residenzen zu Ingelheim, Nymwegen und Aachen Paläste zu bauen, welche die Bewunderung seiner Zeitgenossen erweckten. Für die gottesdienstlichen Bedürfnisse zu sorgen, die Kirchen anständig und reichlich auszustatten, trieb ihn seine Frömmigkeit ebensosehr als seine Sorge für die Civilisation des Landes; der Kirche wandte sich daher seine Baulust in höherem Maasse zu. Eine Sage erzählt[3]), dass er so viel Kirchen gestiftet, als Buchstaben im Alphabet, und dass er jeder einen goldenen Buchstaben von grossem Werthe geschenkt habe; eine Erfindung die wahrscheinlich die Zahl der kirchlichen Bauten Karls eher verkleinert als vergrössert, aber doch zeigt, wie das Volk seine Munificenz in geistlichen Stiftungen anerkannte. In einer Schrift, welche,

---

stellung dieser Beschreibungen giebt Britton Vol. V. und der 1846 bei Parker in Oxford erschienene Companion to the Glossary of terms.

[1]) Jaffé, Monumenta Carolina. S. 268. Das Schreiben des Papstes ist nicht datirt, und ergiebt durch seinen Inhalt nur, dass es zwischen 781 und 791 enstanden sein muss.

[2]) Angilbertus Carmen de C. M. bei Pertz Scr. II. „Roma secunda" „venturae moenia Romae".

[3]) Königshoven Chronik, ed. Schilter S. 103.

wenn auch nicht von dem Kaiser selbst, doch in seinem Namen und Auftrage verfasst ist[1]), vergleicht er die Kirchen seines Reiches mit denen des byzantinischen, und rühmt, dass während diese an Licht und Weihrauch, ja selbst an Erhaltung des Daches Mangel litten, die seinigen sogar mit Gold und Silber, mit Edelsteinen und Perlen ausgestattet seien. Er sorgte durch Gesetze, dass jeder, dem die Erhaltung einer Kirche obliege, diese Pflicht erfülle, er liess ihren baulichen Zustand durch seine Sendgrafen besichtigen[2]).

Von seinen Schlössern ist uns nichts erhalten, doch geben gleichzeitige Schriftsteller in Prosa und in Versen Beschreibungen, aus denen sich wenigstens so viel ergiebt, dass sie höchst prachtvoll und grossartig waren und ähnlich wie die Paläste der römischen und byzantinischen Kaiser aus vielen einzelnen Gebäuden bestanden. Wenn es in einer poetischen Schilderung des Ingelheimer Palastes heisst, dass er tausend Eingänge und tausend Höfe habe, so ist das ohne Zweifel nicht buchstäblich zu nehmen, aber es deutet doch darauf hin, dass eine grosse Zahl von einzelnen Sälen und Häusern bestand[3]). Von dem Palaste zu Aachen erzählt ein anderer Schriftsteller, dass die Wohnungen der Hofbeamten so um das Palatium herum geordnet gewesen, dass der Kaiser durch das Gitter seines Obergeschosses die Aus- und Eingehenden habe beobachten können; dass ferner diese Nebengebäude auf Säulen geruht hätten, so dass unter ihnen nicht bloss Kriegsleute und Diener, sondern auch das Volk Schutz gegen Regen und Schnee, gegen Sonnengluth und Kälte fanden[4]). Von den Wandgemälden, mit denen diese Paläste geschmückt waren, von den Schätzen, welche sie enthielten, wird weiter unten die Rede sein. Alle diese Pracht ist verschwunden; ein Paar Kapitäle im Museum und im Dome zu Mainz, gewöhnliche spät-römische Arbeit korinthischen Styles, einige Säulen im

---

[1]) In den berühmten und unten näher zu erwähnenden Libri carolini.

[2]) Neander K. G. III. 488. Volumus itaque ut missi nostri per singulos pagos praevidere studeant, primum de ecclesiis quomodo structae aut destructae sint, in tectis, in maceriis, sive in parietibus, sive in pavimentis, nec non in pictura etc. Capit. ann. 807. c. 7. Aehnliche Vorschriften wiederholt er häufig. Baluz. Capit. reg. Franc. t. 1. p. 460. 612. 783. 855. 933.

[3]) Ermoldus Nigellus, Carmen rerum Ludovici P. gestarum (bei Pertz Script. II.) Lib. IV. v. 181:

Quo domus alta patet, centum perfixa columnis,
Quo reditus varii, tectaque multimoda,
Mille aditus, reditus, millenaque claustra domorum.

Der Palast zu Ingelheim, obgleich nach Eginhards ausdrücklicher Bemerkung (cap. 17) von Karl angefangen, wurde erst unter der Regierung seines Sohnes vollendet.

[4]) Monachus Sangallensis. Lib. I. c. 30 (bei Jaffé Monum. Carol. S. 661). Die letzterwähnte Einrichtung erinnert an die italienische, besonders in der Lombardei am Fusse der Alpen herrschende Sitte unter den Rathhäusern Säulenhallen anzulegen, in welchen

Schlosshofe zu Heidelberg, alle aus Ingelheim stammend, einige Fragmente von Säulenstämmen und Mauern daselbst an Ort und Stelle[1]), sind die einzigen erhaltenen Ueberreste dieser glänzenden Hallen.

Einen grossen Eindruck machte den Zeitgenossen der Gedanke Karls, den Rhein bei Mainz trotz seiner Breite von fünfhundert Schritten mit einer ganz von Stein errichteten Brücke zu überspannen. Schon in den früheren Jahren seiner Regierung hatte er hier eine Brücke vollendet, welche auf mächtigen Steinpfeilern ruhete, aber übrigens aus Holz bestand. Ein Jahr vor seinem Tode brannte dies Holzwerk ab und er beschloss nun und begann sie ganz von Stein herzustellen. Dies gewaltige Unternehmen wurde aber durch seinen Tod unterbrochen und noch achtzig Jahre nach demselben sah ein Dichter, dessen Verse uns erhalten sind, die in gleichen Abständen zwischen den Fluthen des Stromes emporragenden Steinmassen, und beklagt, dass ein so grosses Werk nun für immer unvollendet bleiben werde[2]).

Von den kirchlichen Monumenten des Kaisers ist uns nur ein einziges geblieben, aber auch ein höchst wichtiges, die Kirche in Aachen, mit manchen Veränderungen zwar, aber im Ganzen noch vollständig. Schon die Zeitgenossen scheinen sie als die höchste Kunstleistung des Jahrhunderts betrachtet zu haben; wenn von Karls Bauthätigkeit die Rede ist, steht sie überall voran[3]). Und in der That kann man sie als die höchste architektonische Leistung der Zeit betrachten, vollkommen ausreichend, um daran die Richtung und den Umfang der Kenntnisse derselben zu ermessen.

Die Gestalt der Kirche ist nicht die der Basiliken, sondern schliesst sich an die römisch-byzantinischen Central- und Kuppelbauten an. Ihre Bestimmung als Schlosskapelle und zugleich als Grabmonument des Stifters mochte die Wahl dieser Form herbeigeführt[4]), der Anblick von S. Vi-

---

das Volk Schutz gegen das Wetter findet. Vgl. übrigens über diese Paläste im Allgemeinen Fiorillo, Deutschland I. 29, über die Lage des Aachener C. P. Bock in den Jahrbüchern der rhein. Alterthumsfreunde Heft 5.

[1]) Nähere Auskunft darüber giebt v. Cohausen in Heft 5 der: Abbildungen von Mainzer Alterthümern. Mainz 1852.

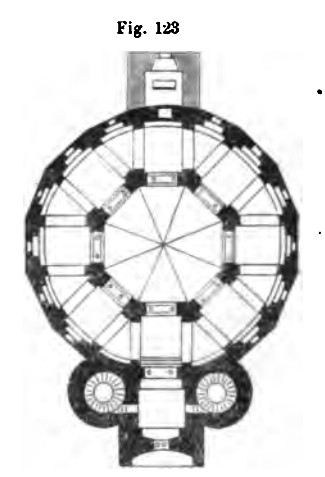
[2]) Poeta Saxo. lib. V. v. 443 ff. Jaffé, Monum. Carol. p. 619. Eginhard Vita C. M. cap. 17. Der Mönch von St. Gallen spricht in dunkler Rede davon, dass der Brückenbau durch geregelte Theilnahme von ganz Europa zu Stande gekommen sei. Monachus Sangall. Lib. I. c. 30 bei Jaffé a. a. O. S. 661. Vielleicht hatte hier schon ein römischer Brückenbau bestanden, den Karl benutzte.

[3]) Eginhard nennt diese Kirche und die Mainzer Brücke „inter praecipua", der Poeta Saxo zeichnet sie noch stärker aus.

[4]) Die Vermuthung, welche Prof. Bock in Brüssel im Bulletin de l'acad. de Bel-

tale in Ravenna dafür eingenommen haben. Wenigstens stimmt sie in den Maassen ziemlich mit diesem Vorbilde überein, während übrigens der Plan durchaus selbstständig ist und wesentlich davon abweicht. Sie besteht nämlich zwar wie S. Vitale aus einem inneren achteckigen, von einer hohen Kuppel überwölbten Raume, umgeben von einem Umgange geringerer Höhe, der sich in zwei Stockwerken gegen den Mittelraum öffnet, ist aber viel einfacher, man kann wohl sagen zweckmässiger, construirt[1]. Der Umgang ist nämlich nicht wie dort ebenfalls achteckig, sondern sechszehneckig, und zwar so, dass seine Seiten denen des innern Achtecks gleich sind und sich zu ihnen abwechselnd parallel und diagonal verhalten. Es ist dadurch erreicht, dass der Umgang abwechselnd in quadratische und dreieckige Felder zerfällt, jene den Seiten des inneren Achtecks entsprechend und im unteren Umgange mit Kreuzgewölben, diese an die inneren Pfeiler anstossend und mit einem, dem Kreuzgewölbe verwandten aus drei Kappen bestehenden Gewölbe überspannt. Acht starke Pfeiler ohne Kapitäle stützen im Innern den Mittelbau und tragen auf einfachen Kämpfergesimsen die Bögen des Untergeschosses, über welchen dann auf einem kräftigen Gesimse die bedeutend, etwa um die Hälfte höheren Arcaden des zweiten Stockwerks sich erheben, welches zwar ebenso wie das untere Geschoss durch halbkreisförmig geöffnete, auf Wandpfeilern ruhende Zwischenwände in sechszehn abwechselnd quadratische und dreieckige Felder getheilt, aber in anderer Weise überwölbt ist. Die Aussenwände dieser Empore haben nämlich bei Weitem nicht dieselbe Höhe wie jene nach Innen geöffneten Arcaden, so dass das auf den Zwischenwänden ruhende Tonnengewölbe nach dem mittleren Achteck hin ansteigt und so demselben zugleich als kräftige Strebe dient. Ueber den Arcaden erhebt sich dann die senkrechte Mauer des inneren Achtecks mit geringer Höhe,

Fig. 123



Münster in Aachen.

gique 1850. S. 45 ausgesprochen, dass eine in den Jahren 741—780 in York erbaute Polygonkirche das Vorbild gewesen, ist durchaus unerwiesen. S. über diese Kirche in York oben S. 525. Anm. 5.

[1]) Aufnahmen von Franz Mertens in der Wiener Bauzeitung 1840. S. 135, dann bei E. Förster, Denkmale deutscher Baukunst II. S. 41 ff., Isabelle Edif. circ. tab. 54, 55. Hübsch a. a. O. Taf. 49. Die Spannung der Kuppel beträgt etwa 50, die Höhe des inneren Achtecks etwa 100 Fuss.

die aber genügt, acht ziemlich grosse rundbogige Fenster aufzunehmen, über denen dann das Ganze mit einer, nicht wie in S. Vitale kugelförmigen, sondern in acht Kappen gebrochenen Kuppel schliesst. Die ganze Anlage ist also sehr viel einfacher, klarer, nüchterner, als die von S. Vitale; die statische Berechnung ist eine durchaus richtige, aber auch unverhüllte. Der Urheber des Planes hat sich die Aufgabe klar vor Augen

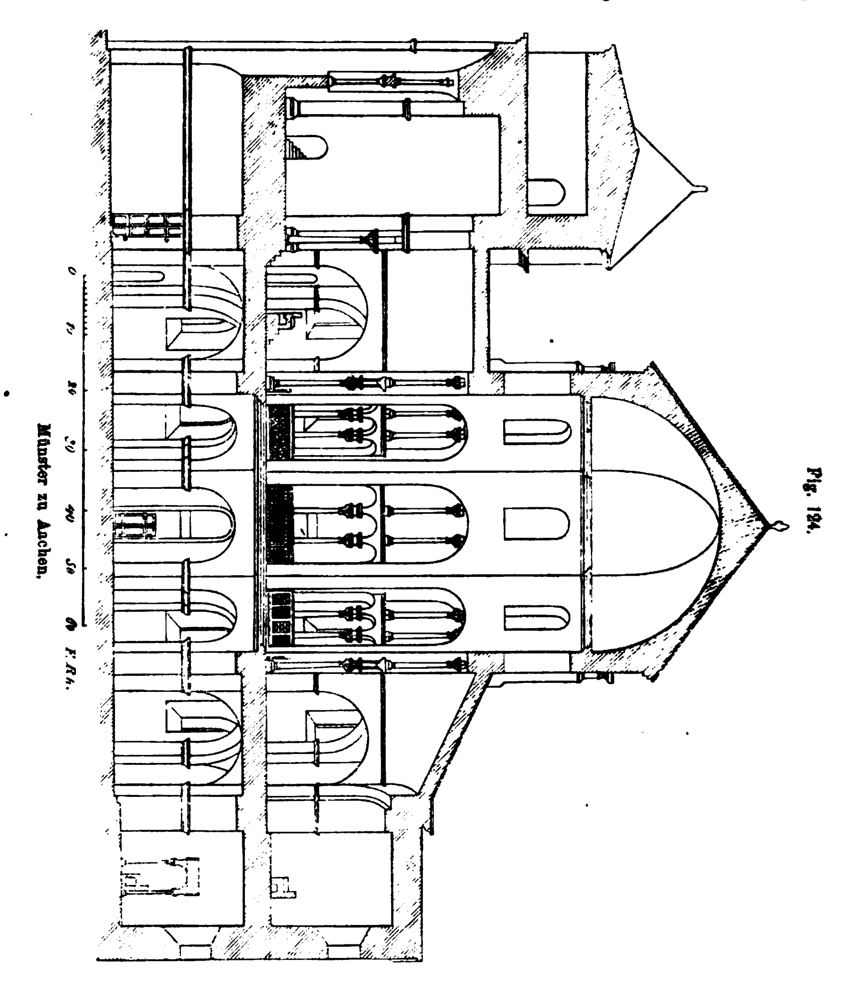


Fig. 124.

Münster zu Aachen.

gestellt und immer den kürzesten Weg gewählt. Auf die volle Kugelfläche der Kuppel, auf den Parallelismus eines inneren und äusseren Octogons hat er verzichtet, aber dafür auch die künstliche Anlage der Halbkuppeln und die schwierige Ueberleitung aus dem Achtecke in die Kreisfläche der Kuppel vermieden und das erste Beispiel eines einfach und

consequent durchgeführten Strebesystems gegeben, das trotz ziemlich mangelhafter technischer Ausführung den Jahrhunderten und der Zerstörung Trotz geboten und weiteren Erfindungen vorgearbeitet hat [1].

Dieser einfachen und strengen Anlage wurde dann ein reicher Schmuck angepasst. Jene oberen Arcaden, deren unverhältnissmässig weite Oeffnungen an sich etwas leer erscheinen mussten, wurden durch eine eigenthümliche doppelte Säulenstellung gefüllt. Je zwei freistehende Säulen etwa von halber Höhe der Arcade durch drei Bögen unter sich und mit den Seitenwänden verbunden, trugen ein Gesims, von welchem dann zwei andere kleinere, jenen unteren entsprechende Säulen bis zu dem Bogen der Oeffnung aufstiegen, in dessen innere Leibung sie ohne irgend eine architektonische Function durch ein auf ihrem Kapitäl ruhendes formloses Pfeilerstück eingriffen. Die Schäfte dieser Säulen sind in den Dimensionen und im Stoffe ungleich, theils von edlen Marmorarten, theils von Granit, bald polirt, bald rauh, die Kapitäle theils korinthisch theils compositer Ordnung, beide augenscheinlich nicht für dies Gebäude gemacht, sondern aus verschiedenen antiken Gebäuden entnommen. Auch bemerkt Eginhard ausdrücklich, dass Säulen, die der Kaiser aus Rom und Ravenna herbeigeschafft habe, in der Kirche verwendet seien, wobei er, da keine anderen Säulen darin vorkommen, nur diese gemeint haben kann. Es ist daher wohl möglich, dass das Vorhandensein dieser mühsam über die Alpen geführten, kostbaren Säulen, für deren constructive Verwendung der in schlichter Consequenz durchgeführte Pfeilerbau keine Stelle darbot, und demnächst der Vergleich der nackten und schmucklosen Arcaden mit dem reichen Formenspiel der durch die Halbkuppeln motivirten Säulenstellungen in S. Vitale, während oder nach der Vollendung des Baues den Gedanken dieser bloss prunkenden, überflüssigen Anordnung erzeugt hat [2]. In Italien ist eine solche, soviel wir wissen, nicht vorgekommen, wohl aber findet sie sich in der Sophienkirche von Constantinopel, nur nicht, wie hier, an offenen Bögen, sondern an den kolossalen Fenstern, wo dann diese Säulen-

---

[1] Im südlichen und mittleren Frankreich bedeckte man sehr frühe das Mittelschiff der Basilika mit einem Tonnengewölbe, die Seitenschiffe oder die über denselben befindlichen Emporen aber mit halben Tonnengewölben, welche sich also als Strebebögen an die obere Wand anlehnten. Die steil ansteigenden Tonnengewölbe über den Emporen des Aachener Münsters haben dieselbe Bedeutung und können so als Vorbilder jener Anordnung angesehen verden, welche dann später wieder wesentlich zur Bildung des Strebesystems der Gothik beitrug.

[2] Eginhard, Vita C. M. cap. 26. Hübsch a. a. O. nimmt mit Beziehung auf eine mir unbekannte Abhandlung des Prof. Bock in Brüssel an, dass diese Säulenstellungen dem Gebäude nachträglich hinzugefügt seien. Nach jener Stelle Eginhards kann das nur in der im Texte angedeuteten Weise gedacht werden, wo es denn allerdings wahrscheinlich ist.

stellung ein nützliches und selbst nothwendiges Rahmenwerk zur Sicherung der schweren, in Marmor ausgeführten und durch die Marmorscheiben belasteten Fenstersprosssen bildete [1].

Von der sonstigen reichen Ausstattung des Inneren mit Marmor und anderen glänzenden Stoffen, deren Eginhard erwähnt, ist wenig übriggeblieben. An der Kuppel und selbst in den Fensterleibungen, und daher wahrscheinlich auch an den grossen dazu so sehr geeigneten Wölbungen der Emporen waren Mosaiken angebracht. Auch an Metallschmuck fehlte es nicht; vier zweiflügelige, zum Theil sehr grosse eherne Thüren, mit regelmässiger Eintheilung in mehrere Felder, und die Broncegitter der Empore sind noch jetzt erhalten; diese mit sehr zierlichen, meistens antiken Vorbildern nachgeahmten Mustern, aber doch mit charakteristischer Auswahl und in eigenthümlichem, rhythmischem Wechsel, auf den ich später zurückkommen muss [2]. Mit diesem Reichthume der Ausstattung steht die Dürftigkeit und Unvollkommenheit der architektonischen Gliederung in einem eigenthümlichen Gegensatze. Der ganze Innenraum zeigt eigentlich nur die nackte Structur des Achtecks mit den für die Verbindung mit dem Umgange nöthigen Bogenausschnitten. Die Pfeiler sind nichts als die Winkel dieses achteckigen Baues; das Kämpfergesims des unteren Stockwerkes ist in starrer und ärmlicher Weise profilirt, den oberen Arcaden fehlt selbst dieser bescheidene Versuch einer Gliederung. Das Aeussere des Umganges ist später so verändert, dass sich die ursprüngliche Anordnung nicht mehr erkennen lässt. Dagegen ist der senkrechte Theil des Kuppelbaues noch erhalten, und zeigt ohne weitere Ausbildung der Flächen an den Ecken des Achtecks eine den Strebepfeilern ähnliche Mauerverstärkung, welche oben ziemlich gedankenlos von einem roh gearbeiteten korinthischen Kapitäle bekrönt ist. Dazu kommt, dass das Technische in der Behandlung des Steins, sowohl in den Verzierungen als im Mauerwerk, überaus nachlässig und roh ist und selbst hinter den Arbeiten der spät-römischen Zeit bedeutend zurücksteht.

Ziehen wir die Summe aller dieser Erscheinungen, so finden wir das verständige Element dem Künstlerischen und Technischen vorausgeeilt. Der Meister dieses hervorragenden Baues ist mit den statischen Gesetzen wohl

---

[1]) Salzenberg a. a. O. Taf. 17. Die Anordnung in der Sophienkirche ist, obgleich, die unorganische Verbindung der oberen Säulen mit dem Bogen auch hier vorkommt, dennoch weniger anstössig, weil die Kapitäle nicht korinthisch, sondern als ausladende Würfel gestaltet sind, und die Trennung beider Säulenreihen nicht durch Bögen, sondern durch einen einfachen Architrav bewirkt ist. Der Gedanke des Rahmens ist dadurch deutlicher ausgesprochen.

[2]) Dass Thüren und Gitter aus Karls Zeit stammen ergiebt sich, in Verbindung mit dem Charakter der Arbeit aus ihrer Erwähnung bei Eginhard Vita C. M. cap. 26.

vertraut gewesen und hat die Kühnheit und Kraft gehabt, sie wenn auch im Sinne und auf Anregung römischer Vorbilder doch in neuer und selbstständiger Construction anzuwenden. Dagegen ist ihm der Sinn für die feinere künstlerische Durchbildung, für organische Gliederung und für die Entwickelung des Ornaments aus der Construction noch nicht anfgeschlossen; er behandelt den Schmuck wie einen willkürlichen Zusatz, ohne inneren Zusammenhang mit dem Ganzen, und lässt sich dabei unbedingt von römischen Vorbildern leiten. Dazu kam, dass ihm die Unterstützung geschickter Handwerker fehlte. Die Bildung, welche selbst bei den begabten und gelehrten Männern eine noch neue und oberflächliche, aus der Verstandesregion noch nicht in Fleisch und Blut übergangen war, hatte auf die niedrigere Klasse noch weniger Einfluss haben können. Die nachlässige Behandlung des Steines, die ungleiche und ungenaue Durchführung aller Formen zeigt dass die rohe Hand der Werkleute noch nicht fähig war, sich an Ordnung und Regel zu binden.

Ueber den Urheber des Planes haben wir keine Nachricht[1]). Dass Ansigis, der nachherige Abt des Klosters Fontanelle, und vor ihm Eginhard die Leiter des Baues gewesen, wie von neueren Schriftstellern angenommen wird, ist nicht unwahrscheinlich, aber auch nicht erwiesen[2]). Beide waren kunstverständige und während des Baues in Aachen im Dienste Karls lebende Männer. Eine glaubhaft berichtete Inschrift in der Kirche selbst nannte einen sonst unbekannten Meister Otto als den, der den Bau vollendet habe[3]). Im Uebrigen kennen wir die Geschichte des Baues ziemlich genau. Etwa im Jahre 796 begonnen, wurde die Kirche im Jahre 804 geweiht. Im 14. Jahrhundert wurde das ursprüngliche, kleine und viereckige zweistöckige Altarhaus[4]) im Osten der Kirche abgebrochen und durch den noch jetzt bestehenden prachtvollen hohen Chor verdrängt,

[1]) Der Mönch von St. Gallen (lib. I. c. 28 bei Jaffé a. a. O. S. 659) schreibt den Plan dem Kaiser selbst zu (fabricare propria dispostione molitus), was natürlich bei dem selbst des Schreibens unkundigen Helden nur in sehr allgemeinem Sinne richtig sein kann.

[2]) Kugler, Baukunst I. 408. Otte, Gesch. d. d. Baukunst I. 70. Pertz Scr. II. 427. Ansigis war „Exactor operum regalium in Aquisgrani palatio regio, und zwar unter der Oberleitung Eginhards. Aber man kann unter diesem Ausdrucke schwerlich eine architektonische Function verstehen; er bezog sich vielmehr auf die Werkstätten für kleinere Kunstwerke, welche Karl in Aachen unterhielt. Jaffé a. a. O. S. 490.

[3]) Insignem hanc dignitatis aulam Karolus caesar magnus instituit; egregius Odo magister explevit, Metensi fotus in urbe quiescit. Diese Inschrift, als eine in der Kapelle befindliche bezeichnet, fand Jaffé in einem Wiener Codex von einer Hand des zehnten Jahrhunderts vermerkt. Daselbst S. 536.

[4]) Seine Gestalt ist durch Ausgrabungen im Jahre 1861 ausser Zweifel gesetzt. Organ für christl. Kunst 1861. S. 274.

später das Aeussere durch Hinzufügung anderer Nebenkapellen verändert, im 18. Jahrhundert endlich auch das Innere, selbst das damals noch erhaltene Kuppelmosaik durch Stuccatur im damaligen Style bedeckt und verdorben. Im Jahre 1794 wurden dann die Säulen aus den Arcaden ausgebrochen und nach Paris geschleppt, von da aber im Jahre 1813 grösstentheils zurückgebracht, und bei der seit 1844 begonnenen Restauration wieder in früherer Weise aufgestellt. Aber trotz aller dieser Veränderungen ist der Kern des Karolingischen Baues erhalten, und die Phantasie kann sich den Glanz der Kaiserkrönung in diesen Hallen vergegenwärtigen. Noch steht der Kaiserstuhl und bauliche Eigenthümlichkeiten bestätigen die Sage, dass vom Boden des Münsters aus am Krönungstage eine hohe Treppe in das obere Stockwerk des Umganges hineinführte.

Es ist merkwürdig, dass wir hier im Norden sowohl in der Anlage des ganzen Gebäudes, als in den Säulenstellungen der Arcaden eine Annäherung an den byzantinischen Styl finden, der selbst in Italien nur wenig angewendet war. Eine unmittelbare Einwirkung byzantinischer Künstler ist dabei keinesweges anzunehmen; Karl liess, wie sein Chronist erzählt, zum Bau der Aachener Kirche kundige Männer aus weiter Ferne, aus allen Ländern diesseits des Meeres[1]) herbeikommen; an Griechenland, von woher man nicht leicht durch die unwirthlichen Gegenden ungarischer und slavischer Völker zu Lande, sondern zur See zu kommen pflegte, dachte man also in dieser Beziehung nicht, sondern nur an Italien und die verschiedenen gallischen Provinzen. Wohl stand der Kaiser mit byzantinischen Herrschern in freundlicher Verbindung; er empfing Gesandtschaften und Geschenke von ihnen; er verstand selbst griechisch und unter seinen Mönchen gab es manche die sich gern durch einen griechischen Ausdruck einen Schein der Gelehrsamkeit gaben. Aber nichts deutet darauf hin, dass dieser Verkehr oder diese Studien sich auf Künstlerisches erstreckten[2]). Keiner der karolingischen Schriftsteller, auch nicht Eginhard, der doch selbst Künstler war und sich um bauliche Angelegenheiten so sorgfältig bekümmerte, dass er selbst den Vitruv studirte, lässt uns spüren,

---

[1]) Monach. S. Galli de Vita Car. M. I. c. 28. Ex omnibus regionibus cismarinis. Fiorillo, Gesch. d. z. K. in Deutschland I. S. 31 weicht daher, wenn er die Werkmeister aus „Italien und Griechenland" kommen lässt, von seiner Quelle ab, und noch mehr, wenn er (eod. S. 19) operarios transmarinos als herbeigeholt anführt.

[2]) Der Beschreiber der Bauten des Ansigis in Fontanelle nennt die Bibliothek Pyrgiscos (Thürmchen), den Kapitelsaal Beleuterion, ohne Zweifel für Buleuterion (Rathsversammlung), was um so sicherer nicht von griechischen Technikern herstammt, sondern nur ein Prunken mit nicht einmal vollständig verstandenen griechischen Vocabeln ist, als er selbst kurz vorher gesagt hatte, dass Ansigis nur Arbeiter von diesseit des Meeres gehabt habe. Gesta abb. Fontanellensium bei Pertz, Monumenta II.

dass man auch nur das Dasein einer eigenthümlichen byzantinischen Kunst ahnete. Italien dagegen, das der Kaiser selbst gesehen, hatte ihm tiefen Eindruck gemacht, die Werke der römischen Imperatoren und vielleicht die seines grossen Vorgängers in der Verschmelzung römischer und germanischer Sitte, des Theoderich, waren es, denen er nacheiferte. Selbst die Materialien seines Baues nahm er grösstentheils aus Italien; Quadersteine wurden zwar auch aus den Mauern von Verdün, Säulen aus Trier, aber die edleren Stoffe, Marmor, Mosaiken und Säulen aus Rom und Ravenna herbeigeschafft. Sogar eine Reiterstatue Theoderichs musste sich die Aufstellung in dem Palaste zu Aachen gefallen lassen. Die Quellen, aus welchen Karl und seine Gehülfen ihre Kunstansichten schöpften, waren also durchaus römische, die Schriften des Vitruv, die Bauten von Rom und Ravenna. An die Einführung eines neuen Geschmackes dachten sie nicht, sondern nur an Erhaltung des alten, der schon seit der Römerzeit in diesen gallischen Gegenden einheimisch war. Wenn daher der Plan der neuen Kirche sich an den von S. Vitale anschloss, so erklärt sich das ganz einfach aus der engen Verbindung mit Ravenna. Anders verhält es sich freilich mit der Säulenstellung in den Arcaden, welche in der That direct von der Sophienkirche, da nur da Aehnliches vorkommt, entlehnt sein wird. Aber freilich genügte zu dieser Entlehnung, da die Ausführung eine ganz andere ist, schon die Anschauung oder Beschreibung eines Laien, und überhaupt ist es entscheidend, dass wir in den Details überall keinen Anklang an byzantinische Architektur finden. Die Kapitäle, sowohl im Inneren der Kirche als an den Pilastern der Kuppel, sind durchweg römische, zum Theil von alten Gebäuden herrührend, zum Theil aber auch von Arbeitern der Zeit nachgebildet.

Der Eindruck, den dieser Bau auf die Gemüther der Zeitgenossen und der folgenden Geschlechter machte, lässt sich aus den Nachahmungen erkennen, die theils noch jetzt vorhanden, theils uns durch Berichte bekannt sind. Karl selbst liess in seinem Palaste zu Nymwegen[1]), sein Sohn Ludwig in Theodonis villa, dem heutigen Thionville, die Schlosskapelle[2]), der Bischof Notker zu Lüttich im Jahre 981 eine Johanniskirche[3]) nach diesem Vorbilde erbauen. Auch von der längst zerstörten Walburgiskirche zu Gröningen vermuthet man dasselbe[4]). Sehr merk-

[1]) Die noch jetzt bestehende Kapelle, anscheinend eine Erneuerung aus dem 12. Jahrhundert, lässt noch den Grundplan erkennen. A. Oltmanns, déscription de la chapelle carlovingienne etc. de Nimègue. 1847.

[2]) Der Continuator Reginonis (Pertz, Mon. Scr. I. p. 618) erwähnt bei der Zerstörung dieser Kapelle im J. 939 ihrer Erbauung „instar Aquensis".

[3]) Fiorillo, Deutschland, II. S. 88. Der noch jetzt erhaltene, im vorigen Jahrhundert hergestellte Bau hat eine dem Aachener Münster ähnliche Anlage.

[4]) Oltmanns a. a. O. p. 48 und Kugler, Gesch. d. Baukunst II. 362.

Fig. 125.



Octogon am Münster zu Essen.

würdig ist dann der westliche Chor der Stiftskirche in Essen, wahrscheinlich aus der Mitte des zehnten Jahrhunderts, der mit drei Polygonseiten schliesst und mit einem achteckigen Thurmbau bekrönt ist, welche beide genaue Nachbildungen der entsprechenden Theile der Aachener Kirche sind[1]). Eine vollständige verkleinerte Copie des ganzen Münsters mit geringen und leicht zu erklärenden Abweichungen in den Details ist dann die noch wohlerhaltene Kirche des Nonnenklosters zu Ottmarsheim im Elsass, aus der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts[2]), während gleichzeitig, in der Kirche S. Maria zum Capitole in Köln wenigstens eine Arcade mit der doppelten Säulenstellung wiederum wie in Essen und Ottmarsheim behufs der Empore eines Nonnenchors, jenem Vorbilde nachgeahmt wurde[3]).

Als eine Nachahmung der „Basilika zu Aachen" (denn diesen, ohne Rücksicht auf die Form, von den grossen Kirchen Roms hergeleiteten Ehrentitel gab man schon seit Eginhards Tagen dem Münster) nennt ein Chronist des zehnten Jahrhunderts dann auch die kleine Kirche zu Germigny-les-Prés (Dép. Loiret), welche noch bei Karls Leben von dem Bischof Theodulphus von Orléans erbaut wurde, und die noch jetzt, wiewohl nur als Chor zu einem später angebauten Langhause erhalten ist.

---

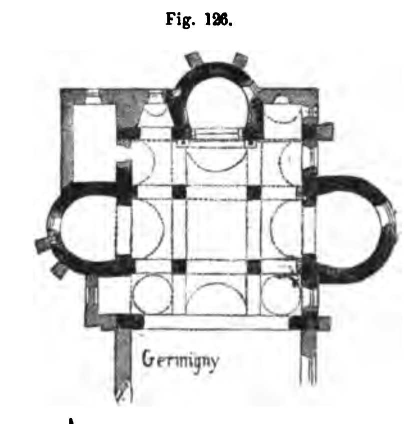
[1]) Vgl. eingehende Untersuchungen nebst Abbildungen bei v. Quast und Otte, Zeitschrift für chr. Arch. u. Kunst Bd. I. S. 1 ff.

[2]) Jacob Burckhardt in den Mitth. d. Gesellsch. für vaterl. Alterthümer in Basel. 1844. Meine im Kunstbl. 1843 Nr. 24 und in der ersten Auflage dieser Kunstgeschichte Bd. III. S. 497 aufgestellte Ansicht, dass der Bau noch dem 9. Jahrhundert zuzuschreiben sei, habe ich bereits Bd. IV. 2. S. 101 der 1. Aufl. zurückgenommen.

[3]) Beide Kirchen, die von Ottmarsheim und die erwähnte Kölner Kirche erhielten ihre Weihe durch Papst Leo IX. bei seinem Aufenthalte in Deutschland (1049—1054). Die Entdeckung und Bekanntmachung der jetzt verborgenen Stelle in S. Maria verdanken wir v. Quast (Jahrb. der rhein. Alterthumsfreunde Bd. XIII. S. 180 ff.) Vgl. über alle diese Nachbildungen Otte, Gesch. d. deutschen Baukunst S. 85 ff., der mit Recht darauf aufmerksam macht, dass in den genannten drei Fällen die Ausstattung der für den Sitz der Nonnen bestimmten Empore die Veranlassung zur Nachahmung jener Säulenstellung gab.

Der Vergleich bezieht sich aber ohne Zweifel nicht auf die bauliche Anordnung, sondern auf die kostbare Ausstattung, von der noch jetzt ausser einigen Stuckornamenten das grosse Mosaikbild der Altarnische erhalten ist [1]. Der Bau selbst ist ganz anderer Art, aber wohl für die karolingische Zeit charakteristisch. Er ist nämlich weder polygonisch noch mit einer grossen Kuppel versehen, sondern ein Quadrat, das durch vier in ihrer Mitte quadratisch aufgerichtete Pfeiler und die von ihnen nach den Aussenwänden geschlagenen Bögen in neun Felder getheilt ist, von denen das mittlere als ein viereckiger, aber nicht überwölbter Thurm über den Umgang emporragt, in welchem die vier gleichen Kreuzarme mit hohen Tonnengewölben, die vier Eckquadrate aber theils ebenfalls mit Tonnengewölben, theils mit kleinen Kuppeln gedeckt sind, und endlich jene in Osten und auf beiden Querarmen mit ziemlich tiefen Apsiden zusammenhängen. Der Plan hat also eher eine Verwandtschaft mit kleineren byzantinischen Kirchen als mit dem Aachener Münster, aber er hat mit diesem das Bestreben nach ungewöhnlichen An-

Fig. 126.



Germigny-les-Prés.

[1]) Abbildungen mit einem von Mérimée verfassten Texte in César Daly, Révue de l'Arch. VIII. pl. X. u. XI. p. 113. Albert Lenoir, Archit. monastique. II. p. 29, 107 126 ff. Der Chronist beginnt mit den Worten: (Theodulphus) basilicam miri operis, instar videlicet ejus quae Aquis est condita, aedificavit, setzt dann aber hinzu: Aemulatus in hoc facto magnum Karolum, qui ea tempestate Aquisgrani palatio tanti decoris aedificaverat ecclesiam, ut in omni Gallia nullam habebat similem (Gall Christ. VIII. p. 1420. Mabillon Annal. Bened. II. p. 317). Es scheint also und ist sehr begreiflich, dass der Chronist nur an die gleiche Pracht des Schmuckes dachte. Kuglers Annahme (Gesch. der Baukunst. II. 212), dass der gegenwärtige Bau, weil dem Aachener Münster unähnlich, nicht der des Theodulphus sei, ist nicht haltbar. Denn die Aechtheit der Altarnische ist durch das darin befindliche Mosaik, die der Kreuzconchen durch ihre genaue Uebereinstimmung mit jener, dadurch aber verbürgt, dass die ursprüngliche Anlage im Wesentlichen dem jetzigen Bau identisch gewesen, was nicht ausschliesst, dass einige Details später verändert sind. Allerdings wird, wie Kugler geltend macht, in einem ebenfalls noch dem zehnten Jahrhundert angehörigen Berichte eines Brandes gedacht, aber in einer Weise, welche nicht auf Zerstörung des Gebäudes, sondern nur auf Beschädigung des Schmuckes schliessen lässt. Theodulphus habe, so heisst es in dem Berichte, dort eine Kirche von so wunderbarer Arbeit erbaut, dass sie, bevor sie einen Brand erlitten (antequam igne cremaretur), in ganz Neustrien ihres Gleichen nicht gehabt habe. Die Technik des Mauerwerkes entspricht, nach dem Urtheile der französischen Berichterstatter (vgl. Viollet-le-Duc. VIII. 472) der karolingischen Zeit.

ordnungen gemein, das der karolingischen Zeit eigen war, und von dem wir später noch andere Beispiele kennen lernen werden.

Die Pflege der Wissenschaften und Künste war nach Karls Tode nicht mehr an den Höfen seiner Nachfolger zu suchen; sie fand ihren Sitz nunmehr in den Klöstern, namentlich in den grossen deutschen Klöstern von St. Gallen, Hirschau, Fulda und Corvey, die in der allgemeinen Zerstörung und Verwilderung wie ruhige Inseln eines aufgeregten Meeres erscheinen. Die frommen und gelehrten Männer, welche an der Spitze dieser Institute standen, betrachteten es bald als ihre wichtigste Aufgabe, die ursprünglich klein und dürftig angelegten Kirchen durch neue und prachtvollere zu ersetzen und mit Bildwerk und Metallen zu schmücken. Sie hielten daher Schulen, in welchen fähige Novizen nicht bloss in der Schönschreibekunst und Miniaturmalerei, sondern auch in der Architektur und allen verwandten Künsten unterrichtet wurden. Die Chroniken sind voll von der Aufzählung der vortrefflichen Baumeister, Maler, Bildschnitzer und Goldarbeiter, die sich unter diesen Geistlichen hervorthaten, die Lebensbeschreibungen der Aebte liefern zahlreiche Nachrichten über sie; die Reihe der klösterlichen Künstler, welche sich noch weithin in das Mittelalter erstreckt, beginnt mit ihnen. Die Beschreibungen ihrer Bauten, an denen es ebenfalls nicht fehlt, sind freilich fast immer dunkel und schwülstig; die mönchischen Erzähler lieben es, sie durch symbolische Beziehungen zu würzen. Indessen verdienen sie um so mehr Beachtung, als die Zeit und der langerhaltene Reichthum dieser berühmten Abteien nur wenige Spuren jener frühen Thätigkeit übrig gelassen hat.

Aus der grossen Zahl dieser Klosterbauten will ich einige erwähnen; zunächst solche, bei denen der Zusammenhang mit der Bauschule von Aachen augenscheinlich ist. Die Abtei Centula in der Picardie (später St. Riquier, unfern Abbeville) wurde durch Angilbert, den Günstling Karls, in den Jahren 793—814 mit reicher Unterstützung seines Gönners neu und so prachtvoll erbaut, dass man behauptete, es seien dazu Marmorsäulen aus Rom und Ravenna verwendet. Der alte Bau ist längst unkenntlich geworden; nach einer Zeichnung in einem Manuscripte, welche von Mabillon publicirt ist, enthielt das Kloster drei Kirchen, von denen die grösseste, eine Basilika mit einem Kreuzschiffe und einem demselben ähnlichen Vorbau, mit den beiden anderen durch Mauern verbunden war und so in einem unregelmässigen Vierecke die Klostergebäude umschloss[1]. In der Abtei Fontanelle (St. Wandrille, unfern Rouen), welche der Kaiser dem Ansigis, der unter Eginhards Leitung Vorsteher der Werkstätten in

[1]) Vgl. Hariulfi Vita Angilb. abb. in Mabillon Act. SS. ord. Bened. Saec. IV. P. I. p. III. und 112. Die Länge der Hauptkirche bildete die vierte Seite.

Aachen gewesen war, übertrug, fand dieser bereits acht Kirchen vor, so dass er seine Baulust nur an den Klostergebäuden üben konnte, die er in symmetrischer Anlage aus festen Steinen und mit reicher künstlerischer Ausstattung vollendete. Unter den Kirchen war die Hauptkirche 290 Fuss lang, also ohne Zweifel eine mächtige Basilika, während von einer anderen erwähnt wird, dass sie eine Empore (Solarium) habe, was an eine Verwandtschaft mit dem Aachener Münster zu denken gestattet[1]).

Wichtiger als diese französischen Klöster ist Fulda, das im Jahre 744 unter der Leitung des h. Bonifacius gestiftet, nach dem Martyrium dieses hochverehrten Bekehrers im Jahre 755 seine Grabstätte, und als solche das Ziel zahlreicher Pilger wurde. Schon vor dem Tode des ersten Abtes Sturmius († 779) war die ursprünglich in einer Einöde errichtete Abtei von einer Bevölkerung von etwa 4000 Seelen umgeben, und die Zahl der Mönche so gewachsen, dass eine Erweiterung der Kirche nöthig wurde. Seinem Nachfolger, dem Abte Baugulf, genügte auch dies nicht er benutzte das Talent eines bauverständigen Mönches, Ratgar, zur Errichtung einer grossartigen Basilika mit einer östlichen Apsis und einem davorgelegenen Kreuzschiffe (transversa domus), welche demnächst als Ratgar zur Würde des Abtes emporgerückt war (802) noch den Zusatz einer westlichen Apsis erhielt und so das erste Beispiel der nachher in Deutschland oft vorkommenden doppelchörigen Kirchen gab. Sein Nachfolger Eigil liess unter Leitung eines andern baukundigen Mönchs Racholf diesen beiden Chören prachtvolle Krypten mit Gewölben, die auf Säulen ruheten, hinzufügen[2]), und überhaupt den Bau dieser Salvatorskirche vollenden, welche im Jahre 819 die Weihe erhielt. Ausser dieser Hauptkirche hatte schon Ratgar zwei kleinere Kirchen bauen lassen, zu denen dann noch durch den Abt Eigil ein eigenthümlicher Bau hinzukam, die St. Michaelskirche, auf dem innerhalb der Clausur belegenen Begräbnissplatze der Mönche, geweiht 820, die, einer der wenigen unschätzbaren Ueberreste aus dieser Zeit, trotz einiger späteren Aenderungen und Anbauten im Wesentlichen erhalten ist[3]). Die Beschreibung dieses Baues, welche der Mönch Candidus, Zeitgenosse Eigil's, in der metrischen Biographie desselben giebt und die prosaischen Klosterchroniken im Westlichen wiederholen, betrachtet ihn

[1]) Gesta abbatum Fontanellensium bei Pertz Scr. II.

[2]) Nachrichten über diese Bauten geben die Klosterchroniken von Fulda und besonders die metrische Biographie des Abtes Eigil durch den Mönch Candidus bei Brower, Sidera Germaniae p. 20 ff. und Antiqu. Fuld. p. 103 ff. und bei Mabillon Act. Sanct. Ord. Ben. T. V. — Einige Auszüge daraus bei Fiorillo Deutschland I. S. 46. Vgl. auch die Chronik in Böhmer, Fontes rerum Germanicarum. III.

[3]) Vgl. die von dem Vereine für Hessische Geschichte und Landeskunde durch v. Dehn-Rotfelser herausgegebene Beschreibung: Die S. Michaelskirche zu Fulda, Kassel 1866, mit vortrefflichen Zeichnungen.

als ein Kunstwerk von tiefer symbolischer Bedeutung. Auf Einem Steine ruhend, dann auf acht Säulen und Bögen emporsteigend, und endlich wieder mit Einem Steine schliessend, bedeute der Rundbau die Christenheit als Gottes lebendigen Tempel, der auf Christus gegründet und durch ihn vollendet vermöge der acht Seligkeiten sich zu ihm erhebe [1]. Der Bau selbst erklärt diese allegorische Deutung. Er besteht nämlich zunächst aus einer Krypta von $39^1/_2$ Fuss im Durchmesser, innerhalb welcher eine cylindrische Mauer den tonnenförmig überwölbten Umgang von dem Mittelraume scheidet, dessen ebenfalls ringförmiges niedriges Tonnengewölbe in der Mitte auf Einer Säule ruhet. Ueber dieser Krypta befindet sich dann eine Rotunde, in welcher acht im Kreise aufgestellte Säulen Rundbögen und vermittelst derselben einen cylindrischen Mauerkörper tragen, der ohne Zweifel ursprünglich oberhalb des Umganges durch eine Kuppel geschlossen war. Jene Mittelsäule der Krypta und der Schlussstein des Gewölbes, verbunden mit jenen acht Säulen genügten dem frommen Dichter für seine Symbolik [2]. Im elften Jahrhundert hat das Gebäude mehrere Aenderungen erlitten. Zuerst wurde der Umgang der Krypta durch acht ungefähr in der Richtung der Radien eingebaute Scheidemauern in einzelne Zellen getheilt, in welchen besonders strenge Klosterbrüder sich jahrelanger Einsamkeit unterwarfen. Gegen Ende dieses Jahrhunderts aber verband der Abt Ruthard mit dieser Kirche eine Propstei, was dann eine Vergrösserung derselben nöthig machte. Es wurde daher nicht nur ein kleines Langhaus mit einem westlichen Thurme angebaut, sondern auch die Rotunde erhöhet, über dem Umgange durch Anlegung einer Empore, welche durch vier von einer Säule getheilte Oeffnungen den Einblick in den Mittelraum hatte, der dann mit seiner cylindrischen Mauer thurmartig darüber hinausragte und oben mit einer Balkendecke statt des Kuppelgewölbes schloss. Die ursprünglichen Theile des Baues tragen vollkommen das Gepräge der ka-

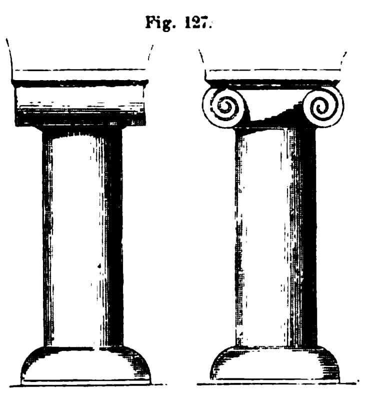
---

[1]) S. die Verse des Candidus daselbst S. 4. Einfacher die Schilderung der Chronik bei Böhmer a. a. O. S. 162: Sed et aliam ecclesiam in cymiterio rotundam mira arte typice composuit, uno lapide tota domus imminens subterius, uno lapide tota superius conclusa. Dass (wie Otte, Gesch. d. Bauk. S. 90 annimmt) Rabanus Maurus, der allerdings sich damals im Kloster befand und die Einweihung des Baues durch ein Gedicht feierte, auch der Leiter desselben gewesen, ist unerwiesen, und dass man damit eine Nachahmung des heiligen Grabes beabsichtigt, unwahrscheinlich. Die h. Grabeskirche enthielt zwölf Säulen „nach der Zahl der Apostel" und nicht acht nach der der Seligkeiten und gerade diese Zahlenspiele waren es, auf die man Gewicht legte. Die Worte jenes Gedichtes, welche Dehn-Rotfelser a. a. O. S. 5 zum Beweise anführt, erklären sich vielmehr dadurch, dass schon damals (822) ein Altar „zum Kreuze und Grabe Christi" in dem Kirchlein errichtet war.

[2]) Man braucht also nicht mit Lassaulx, die Mathiaskapelle zu Kobern, anzunehmen, dass ein mächtiger Deckstein zum symbolischen Zwecke auf der Laterne der Kuppel angebracht gewesen.

rolingischen Epoche. Das Mauerwerk ist überaus roh aus kleinen Bruchsteinen gebildet und unterscheidet sich schon von den Zellenmauern des elften Jahrhunderts, welche aus grösseren, besseren Bruchsteinen bestehen[1]). Die stämmige Mittelsäule der Krypta hat einen einfachen Pfühl zur Basis und als Kapitäl eine rohe, nur die allgemeinen Umrisse wiedergebende Nachahmung des ionischen. Die ebenfalls noch sehr stämmigen Säulen der Oberkirche haben attische Basen ohne Eckblätter, und Käpitäle, welche den korinthischen und compositen ziemlich sorgfältig, aber ohne feineres Gefühl und unfrei nachgebildet, und zum Theil durch eine spätere Hand, welche den Säulen eine stärkere Verjüngung geben wollte, beschädigt sind. Ihre Deckplatten haben fast dieselbe starr schematische Profilirung wie das Kämpfergesimse an den Pfeilern des Aachener Münsters, und die auf denselben aufsetzenden Bögen glatte Leibungen ohne alle Gliederung[2]).

Fig. 127.



In der Krypte der Michaeliskirche zu Fulda.

Fig. 128.



Aus der Michaeliskirche zu Fulda.

Fulda stand mit der Kunstschule von Aachen in regem Verkehre, und es scheint dass Aachen in den anderen Künsten, Fulda aber in der Architektur den Vorrang hatte. Denn den jungen Mönch Brun (Candidus), der sich nachher als Maler hervorthat, schickte eben jener Abt Ratgar, den die Chroniken wiederholt als klugen Baumeister (sapiens architectus) bezeichnen, nach Aachen, damit er sich unter Eginhards Leitung ausbilde, während umgekehrt Eginhard, wenn es sich um architektonische Fragen, um den Sinn gewisser Ausdrücke des Vitruv handelte, darüber durch einen ihm vertrauten jungen Mann in Fulda Auskunft einziehen liess, wo man sie ihm an gewissen Vorbildern erläutern werde[3]).

[1]) Eine Abbildung dieses verschiedenen Mauerwerks vor seiner neuerlichen Bedeckung mit Anwurf nach J. F. Lange bei Krieg v. Hochfelden a. a. O. S. 200 und bei Otte S. 91.

[2]) Auffallend ähnliche Säulen sind in einer späteren Kapelle des im Jahre 802 gegründeten Ludgeriklosters zu Helmstädt eingeblendet, ohne Zweifel also ein Ueberrest des übrigens verschwundenen karolingischen Baues. Dehn-Rotfelser a. a. O. und Reiseskizzen der niedersächsischen Bauhütte. Bl. 3, 4, 5.

[3]) S. d. Schreiben Eginhards an seinen „Sohn“, den sonst unbekannten Vussinus

In engen Beziehungen zu dem karolingischen Hause stand die Abtei zu Lorsch (Monasterium Laurishamense) im Rheinthale zwischen Darmstadt und Mannheim [1]). Bei der Einweihung eines Neubaues im Jahre 774, an welchem die Nachahmung antiken Styles gerühmt wurde (more antiquorum et imitatione veterum) war Karl der Grosse mit seiner Gemahlin und seinen Prinzen zugegen; etwa hundert Jahre später wurden hier Ludwig der Deutsche († 876) und sein Sohn Ludwig der jüngere († 882) nebst mehreren der ihrigen und zwar in einer zu diesem Zwecke von ihnen erbauten Grabkirche bestattet [2]). Ein gewaltiger Brand zerstörte im Jahre 1090 das Kloster, dessen theilweise jetzt noch bestehende Kirche erst im 12. Jahrhundert hergestellt wurde. Dennoch hat sich hier ein kleines, aber sehr merkwürdiges karolingisches Gebäude erhalten.

Es ist augenscheinlich nicht eine Kirche oder Kapelle, sondern nur eine Vorhalle oder ein Eingangsthor, das, etwa 34 Fuss breit und 23 Fuss tief, auf jeder seiner breiten Seiten drei rundbogige Oeffnungen hat, welche in sorgfältig behauenen Quadern ausgeführt durch vier Halbsäulen compositer Ordnung, etwa in der Weise römischer Triumphbögen flankirt sind. Ueber dieser Halle besteht ein zweites Stockwerk, welches durch zehn kleine, 5 Fuss hohe cannelirte Pilaster mit ionischen Kapitälen neun, den drei unteren Arcaden entsprechende Abtheilungen erhält, die dann aber nicht durch Bögen, sondern durch Spitzgiebel, die durch zwei zierlich profilirte Balken ohne horizontale Grundlinie gebildet werden, verbunden sind [3]). Darüber trug ein von Consolen unterstütztes starkes Kranzgesimse das wie man an den Seitenwänden erkennt, ursprünglich flach angelegte Dach.

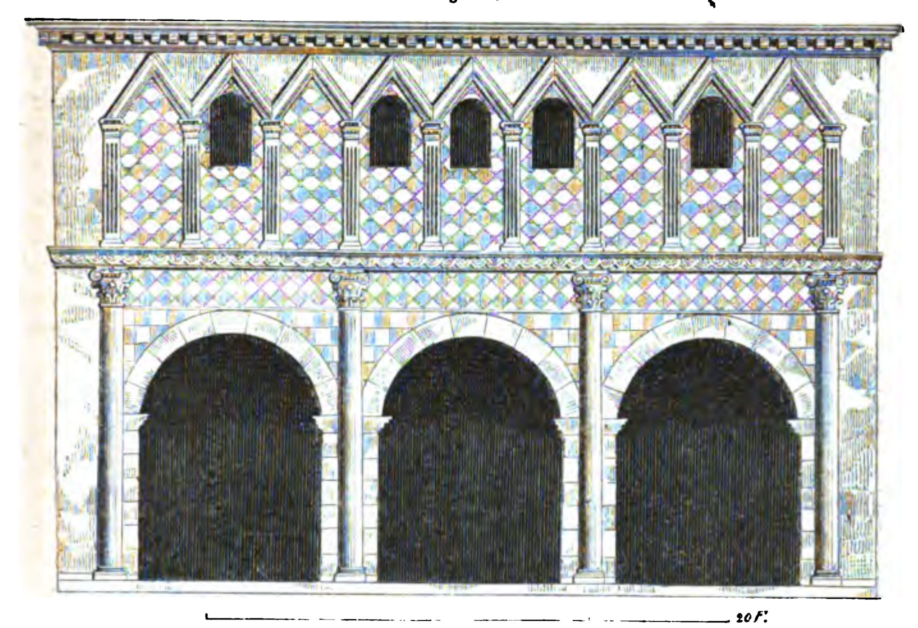
bei Jaffé, Monum. Carolina S. 478. Der Text ist offenbar entstellt; dass die Capsella quam domnus E(igil) columnis eburneis ad instar antiquorum operum fabricavit, nicht, wie Fiorillo I. 25 und Andere angenommen haben, ein nach antiken Gebäuden angefertigtes elfenbeinernes Modell bedeuten könne, ist wohl gewiss. Selbst an ein elfenbeinernes Reliquienbehältniss mit architektonischen Formen wird man kaum denken dürfen, sondern nur an ein wirkliches Gebäude, vielleicht an die Michaeliskirche mit ihren den verschiedenen antiken Säulenordnungen entlehnten Kapitälen, wobei dann freilich nicht bloss das Wort: capsella, sondern auch das „eburneis“ einer Aenderung bedürfen würde. Immerhin scheint aber, wenn auch diese Worte unerklärt bleiben, soviel festzustehen, dass Eginhard die Erklärung der Vitruvischen Kunstausdrücke aus Fulda zu erlangen hoffte.

[1]) Nicht zu verwechseln mit dem erst im 12. Jahrh. gegründeten Kloster Lorch (Monast. Laureacense) bei Schwäbisch-Gmünd.

[2]) Die Hauptstelle im Chron. Laureshamense scheint zwar Ludwig den jüngeren als den Erbauer zu nennen, kann aber auch, bei Voraussetzung einer Ungenauigkeit des Ausdrucks, auf seinen Vater gedeutet werden, und jedenfalls ist es wahrscheinlicher, dass dieser die von ihm ausgewählte Grabstätte auch schon selbst erbaute. Vgl. Dr. Savelsberg im deutschen Kunstblatte 1851. S. 164.

[3]) Abbildungen bei Moller, Denkm. d. deutschen Baukunst. I. Taf. 1—4, bei Gailhabaud Bd. II., in Försters Denkmalen I. Taf. 11—14 und an andern Orten.

Fig. 129.



Durchgangshalle zu Lorsch.

Zu diesen reichen architektonischen Details kommt noch, dass alle müssigen Stellen der Wand, die Zwickel der unteren Arcaden, der Fries zwischen den compositen Kapitälen, die von den ionischen Pilastern und Giebeln umschlossenen Felder schachbrettartig mit rothen und weissen Steinen ausgelegt sind. Die Ausführung ist im Ganzen eine sehr sorgfältige, und verräth eine genaue Kenntniss römischer Architektur, wenn auch zuweilen mit ungewöhnlicher Verwendung. Die attischen Basen, die Akanthusblätter und Voluten der compositen Kapitäle, das palmettenartige Blattwerk an dem Gurtgesimse über diesen Kapitälen und der dasselbe begrenzende Perlenstab stehen spät-antiken Vorbildern noch sehr nahe. Die ionischen Kapitäle des oberen Stockwerkes sind zwar schwerfällig und überladen, und die Canneluren an den Pilastern ungewöhnlich behandelt, aber auch hier ist die Arbeit sorgfältig, und die ganze technische Ausführung des Mauerwerkes unterscheidet sich durch ihre Präcision sehr auffallend von der Nachlässigkeit, die wir an dem Kaiserbau zu Aachen wahrnehmen.

Dieser Umstand macht dann die Enstehungszeit zweifelhaft. Man kann nicht annehmen, dass diese sorgfältige Behandlung hier schon vor der Weihe des Jahres 774 eingetreten sei, da Karl bei seiner Schlosskapelle im Jahre 793 sich mit sehr viel weniger geübten Arbeitern begnügen musste. Man hat daher, um die Verbindung antiker Formen mit

der besseren Mauertechnik zu erklären, die Vermuthung aufgestellt, dass es eine Arbeit des 12. Jahrhunderts sei, wo sich allerdings, und zwar ganz in der Nähe von Lorsch, im Dome zu Speyer, einigermaassen Aehnliches findet[1]. Allein auch dieses ist nicht haltbar; die Auffassung der Antike ist denn doch eine andere, und die ganze Anordnung so wie manche Details deuten entschieden auf die karolingische Zeit. So namentlich jene Spitzgiebel über den ionischen Pilastern, welche dem 12. Jahrhundert sehr fremd sind, aber an den Architekturformen in karolingischen Manuscripten sehr häufig, und in frühen, der karolingischen Zeit nahestehenden französischen Bauten einige Male vorkommen. Daher ist denn wahrscheinlich, dass auch diese Vorhalle noch dem 9. Jahrhundert angehöre, aber einer späteren Zeit desselben, wo die anhaltende Bauthätigkeit schon tüchtige Maurer und Steinmetzen herangebildet hatte. Hier bietet sich nun der Umstand dar, dass jene Grabkirche Ludwigs des Deutschen bei ihrer wiederholten Erwähnung in der Chronik stets mit dem Zusatze vorkommt: quae dicitur v a r i a, welche die b u n t e genannt wird, und dass die Ausstattung unserer Vorhalle mit wechselnden rothen und weissen Steinen vollkommen diesem Beiworte entspricht. Allerdings gestattet nun ihre Form nicht, sie für identisch mit jener Grabkirche zu halten[2], sie kann nur als Eingangsthor und zwar bei ihrer grossen Ausdehnung nicht bloss zu einer Grabkirche errichtet sein. Wohl aber darf man vermuthen, dass sie, weil in demselben Geschmack, auch von demselben Bauherrn, welchen die Chronik ohnehin wiederholt als Wohlthäter des Klosters rühmt, gestiftet sei, was dann nicht gerade in den Jahren 876 oder gar 882, sondern schon in der früheren Zeit der Regierung Ludwig des Deutschen geschehen sein kann. Jedenfalls ist das kleine Monument eine wichtige Ergänzung der Baugeschichte, weil es uns zeigt, dass der Anstoss, den Karl der Grosse der Baukunst gegeben, trotz der Schwäche seiner Nachfolger noch längere Zeit fortwirkte, und eine solidere Technik und schärfere Auffassung der Antike erzeugte, zugleich aber auch, statt der unbedingten Nachahmung derselben die wir im Aachener Münster fanden, schon neuen Formen Raum gab. Ich rechne dahin zunächst jene Verbindung der Pilaster durch Spitzgiebel, in der wir vielleicht ein germanisches Ele-

[1]) Auch ich habe mich früher zu dieser Ansicht bekannt. Gesch. der bild. K. Bd. III. S. 492.

[2]) Wie dies Dr. Savelsberg in dem oben angeführten verdienstlichen Aufsatze, dem wir die Hinweisung auf jene Grabkirche verdanken, gethan. Vgl. dagegen Kugler, Gesch. der Baukunst. I. 411. Der Umstand, dass die Halle später durch Zumauerung der einen Ausgangsseite und durch Anbringung von Thüren in den Arcaden der andern in eine Kapelle verwandelt worden, steht natürlich den Schlüssen über ihre ursprüngliche Bestimmung nicht entgegen.

ment, die Neigung für scharfe Winkel und gebrochene Linien, die sich schon am Mausoleum Theoderichs äusserte, zu erkennen haben. Dann aber auch jene bunte Mauerbekleidung mit Steinen verschiedener Farben, zu der gewiss Italien mit seinem Marmorreichthum die Anregung gegeben hatte, welche in der Farbenlust des deutschen Volkes einen fruchtbaren Boden fand.

Haben wir uns bisher mit einzelnen Ueberresten klösterlicher Baukunst begnügen müssen, so ist es um so erwünschter, dass wir ein Document besitzen, welches uns eine lebendige Anschauung von dem Umfange und der Einrichtung der grossen deutschen Klöster gewährt. Es ist der Bauriss von St. Gallen. Ueber der Zelle des frommen irischen Missionars, der hier im Jahre 640 gestorben war, war bald ein Kloster entstanden, welches von Irländern und Einheimischen bevölkert, als ein Sitz irischer Gelehrsamkeit schon in der Mitte des 8. Jahrhunderts in grossem Ansehen stand, dann aber durch die Bedrückungen des Bischofs von Constanz bedeutend litt, und erst unter Ludwig dem Frommen die Herstellung seiner Rechte und den freien Genuss seiner Mittel erlangte. Der kräftige Abt Gozpert (816—832) beschloss daher einen grossartigen Neubau, der ungefähr 822 begonnen im Jahre 830 oder 832 zur Einweihung der Kirche führte. Auf diesen Neubau bezieht sich nun der in der Bibliothek des Klosters erhaltene Bauriss, welcher auf einem aus mehreren Häuten zusammengesetzten gewaltigen Pergamentblatte ($3^1/_2 : 2^1/_2$ Fuss) die ganze klösterliche Anlage mit allen Nebengebäuden umfasst. Der Urheber des Planes ist uns nicht bekannt. Aus dem kurzen auf das Pergament gesetzten, in höflichem, aber herablassenden Tone gehaltenen Begleitschreiben scheint hervorzugehen, dass er ein höher gestellter oder älterer Bischof oder Abt gewesen, der von dem Abte Gozpert um seinen Rath ersucht, in dieser Weise antwortet[1]. Dass es Eginhard gewesen, wie Mabillon und Andere, oder ein gewisser Gerung, Baumeister Ludwigs des Frommen, oder Rabanus Maurus, damaliger Abt zu Fulda, wie Neuere vermuthet, ist völlig unerwiesen und sogar unwahrscheinlich[2]. Zur vollständigen Aus-

[1]) Ferdinand Keller, Bauriss des Klosters St. Gallen vom Jahre 820, im Facsimile herausgegeben, Zürich 1844. Das Anschreiben S. 11. Danach noch mehr verkleinerte Copien bei Otte, Gesch. d. d. Baukunst, bei Lenoir Arch. monast. u. a. a. O.

[2]) Keller a. a. O. S. 10. Otte a. a. O. S. 93. Dass Rabanus Maurus Architekt gewesen steht nicht fest. Die ihm zugeschriebenen Bauten in Fulda waren nur von ihm als Abt angeordnet, und die Auszüge aus dem Vegetius, welche er dem König Lothar übersandte (Krieg v. Hochfelden, Militärarchitektur. S. 193), handelten nicht von Bauten, sondern von dem Exercitium der Recruten, und waren eine harmlose philologische Leistung. Jedenfalls würde der gelehrte Mann nicht so schlechte Hexameter gemacht haben, wie sie sich auf dem Bauriss finden. Auch bei Eginhard fehlt jeder

führung ist der Plan nicht gekommen; er passt in der That nicht einmal auf die Beschaffenheit des Terrains. Allein er ist deshalb nicht minder wichtig, da er uns die Ansichten der Zeit von solcher grossartigen Klosteranlage und zugleich die Verfahrungsweise damaliger Architekten kennen lehrt. Schon das Technische der Zeichnung verdient Beachtung, weil es neben sehr gründlicher Ueberlegung einen Mangel der einfachsten Hülfsmittel zeigt. Die Zeichnung ist im Wesentlichen ein Grundriss, aber manche Theile z. B. rundbogige Thüren und Arcaden und die emporragenden Schornsteine sind in verticaler Darstellung hineingezeichnet. Die Maassverhältnisse sind ohne Zweifel berücksichtigt, aber ein Maassstab fehlt und die schriftlich hineingesetzten Hauptdimensionen der Kirche können diesen Mangel nicht völlig ersetzen und gestatten nur ungefähre Schlüsse, zumal da die Mauern stets ohne Angabe ihrer Dicke nur durch einen einfachen Strich bezeichnet sind. Die Hauptsache scheint dem Urheber des Planes gewesen zu sein, Anleitung zur zweckmässigen Anordnung der vielen verschiedenen, durch die Bedürfnisse und Geschäfte eines solchen Klosters bedingten Baulichkeiten zu geben. Er bezeichnet daher in seinem Schreiben an Gozpert den Plan als ein Beispiel für die „Stellung der Werkstätten" (de positione officinarum exemplata). Dies hat ihn dann aber auch zu der für uns besonders werthvollen Vorsicht veranlasst, sich über die Bestimmung der Gebäude in ziemlich ausführlichen Beischriften zu äussern, die er, charakteristisch für die gelehrte Spielerei dieser Jugendzeit der Wissenschaft, meistens in gebundener Rede, den Hexametern ungenau nachgebildet, zum Theil mit eingestreuten Reimen verfasste[1].

Die ganze Anlage bildet ein nach den Himmelsgegenden orientirtes Rechteck mit dem Eingange in Westen, dessen Breite von Süden nach Norden etwa 300, dessen Tiefe etwa 400 Fuss beträgt, und das in seinem Inneren etwa vierzig grössere und kleinere Gebäude enthält. Die grosse Kirche, ebenfalls genau orientirt und mit westlichem Eingange, liegt der Tiefe nach ungefähr in der Mitte, der Breite nach aber bedeutend mehr gegen Norden, so dass sich um sie herum vier der Grösse nach ungleiche und in ihrer Bedeutung verschiedene Gruppen von Gebäuden bilden. Die westliche Gruppe, die ganze Breite der Anlage einnehmend, ist gewissermaassen nur ein Aussenwerk. Sie umfasst nämlich die Gebäude für den landschaftlichen Betrieb der Klostergüter, die Ställe für Pferde, Rindvieh, Schafe, Ziegen, Schweine, ein Haus für die Knechte und ihre Aufseher,

---

Beweis, dass er praktischer Baumeister gewesen; selbst der obenangeführte Brief an den Vussinus spricht dagegen.

[1]) So das Distichon auf dem zur Kirche führenden Wege:

Omnibus ad sanctum turbis patet haec via templum
Quo sua vota ferant unde hilares redeant.

und ein grosses Gebäude, dessen Beischriften unleserlich geworden sind, das aber etwa als Wohnung der Wirthschaftsbeamten und zur Bewahrung der Werkzeuge dienen musste. Diese profane Gruppe ist dann von dem eigentlichen Kloster durch eine Mauer geschieden, die nur an einer Stelle durchbrochen ist, und zwar durch einen breiten Weg, welcher zwischen diesen Oekonomiegebäuden hindurch, aber wieder durch Mauern von ihnen getrennt den einzigen Zugang für das Publikum bildet, und gerade auf die Kirche zu und rechts und links an ihr vorbei zu den übrigen Localitäten führt. Es ist nicht zu verkennen, dass bei dieser Anordnung auch an die Möglichkeit einer Vertheidigung und des leichten Abschlusses des Weges gedacht war.

Die südlich von der Kirche gelegene Gruppe ist dann der eigentliche Sitz des klösterlichen Gemeinwesens. Hier liegt zunächst das Claustrum im engeren Sinne des Wortes; um den geräumigen viereckigen Hofplatz herum der Kreuzgang, dessen eine unmittelbar an die Kirche anstossende Seite zugleich als Kapitelsaal dient, während seinen drei anderen Seiten drei grosse zweistöckige Gebäude entsprechen, der östlichen das, wie die Beischrift ausdrücklich anführt, heizbare Wohnhaus (calefactoria domus) der Mönche mit dem darüber gelegenen Schlafsaal, der südlichen das Refectorium mit der Kleiderkammer, der westlichen der Keller mit den Vorrathsräumen. Mit dem Wohnhause ist das Wasch- und Badehaus, mit dem Speisesaale die Küche und das Back- und Brauhaus durch Gänge verbunden, während weiterhin noch mehrere, für den Lebensunterhalt und die Bedürfnisse des Klosters dienende, umfassende Gebäude einzeln, aber reihenweise liegen. Darunter ein Stall für Pferde und Ochsen, ein grosser Kornspeicher, mehreren Häuser für die Vorarbeiten des Brauens und Backens, Fruchtdarre, Stampfmörser, Handmühlen u. s. f., vor Allem aber das geräumige Haus der Handwerker. Der beigeschriebene Hexameter belehrt uns bloss, dass dies Haus unter der Leitung dessen stehe, welcher für die Bekleidung sorge[1]). Allein es handelte sich um eine viel ausgedehntere gewerbliche Thätigkeit; denn ausser Walkern, Gerbern, Schustern haben auch Schwertfeger, Schildmacher (scutarii), Drechsler, Eisen- und Goldschmiede hier Werkstätten. Endlich hat noch in dieser Gruppe, jedoch ausserhalb der Clausur, das Gasthaus für gemeine Fremde und Pilger, nebst der für dasselbe bestimmten Küche und Bäckerei, Platz gefunden.

Im Gegensatze zu dieser zwar durch die Clausur abgeschlossenen, aber vielköpfigen und mit der Befriedigung leiblicher Bedürfnisse beschäftigten Gemeinschaft trägt die auf der anderen, nördlichen Seite der Kirche gelegene, sehr viel kleinere Gruppe den Charakter vornehmer, aber frei-

[1]) Haec sub se teneat fratrum qui tegmina curat.

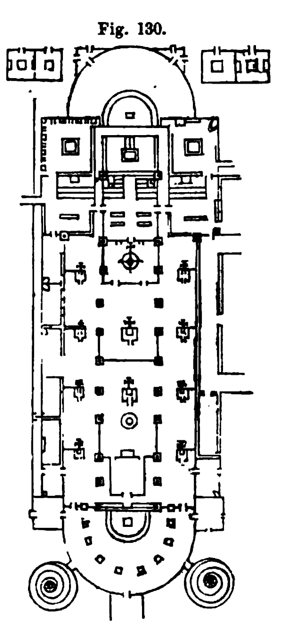
williger und bedingter Zurückgezogenheit. Sie enthält nur drei grössere Häuser, jedes von eigenem Hofraum umgeben. Zuerst das Haus für die vornehmeren Gäste des Klosters mit einem grossen Speisesaale, Wohn- und Schlafgemächern, Pferdeställen und einem angrenzenden Küchengebäude. Dann die Schule für auswärtige Zöglinge mit Räumen für den Unterricht und für die Erholung und mit Kammern für die Lehrer, während das Haupt der Schule seine besondere Wohnung jenseit des alle diese Gebäude verbindenden Weges in einem gegenüberliegenden, an die Kirche angebauten Häuschen hat. Endlich das stattliche Haus des Abtes, in den Chroniken des Klosters gewöhnlich Aula oder Palatium genannt, mit offenen Säulenhallen an beiden Seiten, mit Gemächern mancher Art, mit einem Nebengebäude für Küche, Dienerschaft und Bäder, und durch einen, wahrscheinlich oberhalb des allgemeinen Verbindungsweges angelegten Gang mit der Kirche verbunden. An diesem ruhigen Orte ist dann auch in der Ecke zwischen dem Kreuzarme der Kirche und dem Presbyterium die Bibliothek angebracht, unter der sich im Erdgeschosse die Stube der Schreiber befindet.

Die vierte Gruppe, die nämlich, welche hinter der Kirche den ganzen östlichen Raum füllt, besteht aus solchen Anlagen, welche durch ihre Bestimmung Stille verlangen, zunächst das Krankenhaus der Brüder und die Schule für Novizen und für die dem Kloster gewidmeten Knaben (Oblati); beide in gleicher Eintheilung und Grösse mit einem Hofe und Kreuzgange in ihrer Mitte, getrennt durch ein Kirchengebäude, welches vermöge einer Scheidemauer in ihrer Mitte zwei ganz gleiche, kleine, gesonderte Kirchen, die eine für die Kranken, die andere für die Schüler bildet. Ausser dem Küchen- und Badhaus, das hier wie überall von dem Hauptgebäude getrennt ist, hatte das Krankenhaus noch mehrere Dependentien, ein Häuschen für die des Aderlasses und der Purganz bedürftigen Patienten, das Wohnhaus des Arztes, in welchem die Apotheke und ein Schlafzimmer für besonders gefährdete Kranke befindlich, und endlich einen Garten für officinelle Kräuter. Neben der Novizenschule liegt der grosse Friedhof, bei welchem der Urheber des Planes sogar die Bäume vorgeschrieben hat, mit denen er bepflanzt werden solle, dann der ebenfalls sehr ausgedehnte Küchengarten nebst dem Hause des Gärtners, und endlich ein Hof mit den Ställen für Hühner und Enten, der in der südöstlichen Ecke des Ganzen liegend sich an die früher erwähnten Wirthschaftsräume des Klosters anschliesst.

Der ganze Plan interessirt uns zunächst als ein Bild des damaligen Klosterlebens; er zeigt uns die vielfachen Bedürfnisse, die es mit sich führte, und die sorgfältige Rücksicht auf Gesundheit und Bequemlichkeit, die sich schon damals ausgebildet hatte. Er hat aber auch ein unmittelbares kunsthistorisches Interesse, weil er uns neben einer gewissen Unbe-

holfenheit technischer Sprache und Hülfsmittel eine grosse Kraft und Geschicklichkeit zeigt, complicirte Verhältnisse zu ordnen und in grosse Massen von rhythmischer Wirkung zu bringen[1]. Es bleibt uns nun noch, das wichtigste dieser Gebäude zu betrachten, die Kirche. Sie ist eine Basilika, aber schon mit manchen Abweichungen von dem italienischen Herkommen und mit einer neuen Feststellung der rhythmischen Verhältnisse. Die ganze Länge misst 200 Fuss, die Breite des Mittelschiffes vierzig, die der Seitenschiffe zwanzig. Das Kreuzschiff ist ohne Seitenschiffe, besteht aus drei Quadraten von der Breite des Mittelschiffes und tritt mit mässiger Ausladung über die Seitenmauern des Langhauses hinaus. Jenseits des Querarmes hat nur das Mittelschiff als Presbyterium mit der daran anstossenden Apsis eine Verlängerung, während in den Ecken des Kreuzes zwei kleinere Gebäude, die schon erwähnte Bibliothek und auf der anderen Seite die Sakristei, angebracht sind. Dass das Mittelschiff über die Seitenschiffe hinausragte und Oberlichter hatte, ist schon deshalb anzunehmen, weil an die Seitenmauern durchweg andere Häuser angebaut waren, welche keinen Raum für Seitenfenster übrig liessen. Die Pfeiler waren, nach der Zeichnung zu schliessen, Rundstämme auf viereckiger Plinthe. Ueberraschend ist, wie sehr der ganze Raum durch kirchliche Anordnungen besetzt war. In den Seitenschiffen standen und zwar nicht an den Wänden, sondern in der Mitte, je vier Altäre. Im Mittelschiffe folgten einander durch Schranken abgeschlossene Localitäten, zwischen denen nur schmale Gänge blieben. Ganz im Westen Chorus und dann wieder im Osten der Musikchor (Chorus psallentium), dieser am Fusse der zum Presbyterium führenden Stufen; dazwischen die Taufkapelle mit dem runden Taufbrunnen und einem Altare, demnächst ein Altar des Salvators, darauf der runde Ambo zum Vorlesen des Evangeliums. Jeder der Kreuzarme hatte ausser den Eingängen zur Krypta einen auf zwei Stufen erhöheten Altar. Für eine Gemeinde war also kaum Platz.

Fig. 130.



Grundriss der Klosterkirche von St. Gallen.

---

[1] Nähere Details über die einzelnen Gebäude geben Keller und Otte a. a. O. Jener hat indessen mehr das archäologische kirchenhistorische Element im Auge gehabt, und daher die Gebäude nach einer Art Rangordnung ihres Werthes betrachtet, ohne Rücksicht auf die architektonische Anordnung.

Der in architektonischer Beziehung wichtigste Umstand war dann, dass auch im Westen wie auf der Ostseite eine Apsis ausgebaut war, welche die Anlegung eines mittleren Portals und einer ausgebildeten Façade ausschloss. Statt dessen war die Apsis äusserlich von einer concentrischen, halbkreisförmigen Säulenhalle, und diese wieder von einem gleichgestalteten Hofe umgeben, in welchen jener oben erwähnte, durch die Oekonomiegebäude führende Weg mündete, und aus dem man durch anscheinend kleine Thüren rechts und links in die Seitenschiffe gelangen konnte. Für die Mönche des Klosters, die Gäste, die Schüler und den Abt bestanden ausserdem kleine Eingänge. Aus jenem halbkreisförmigen Hofe gelangte man dann auch zu zwei Thürmen, welche symmetrisch, aber ohne unmittelbare Verbindung mit der Kirche, der Westseite vorgebaut waren.

Ich erwähnte schon, dass der Plan nicht vollständig zur Ausführung gekommen sein kann; ein kleiner Fluss, der unfern der Grabstätte des Gallus und der dadurch bedingten Stelle der Kirche in tiefem Felsbette vorüberfliesst, machte es unmöglich. Wohl aber wurde er theilweise, wahrscheinlich auch an der Kirche, bei dem bald darauf begonnenen Neubau benutzt. Der Bau wurde, wie wir durch mehrere Berichte besonders durch den des Mönches Ermenrich aus dem nahen Kloster Reichenau wissen, ganz von den Mönchen ausgeführt. Nirgends, versichert er, habe man so viele im Bauwerke erfahrene Männer gefunden, wie hier. Was ist Winihardus, ruft er aus, wenn nicht Daedalus selbst, was Isenricus, wenn nicht ein zweiter Beseleel, er in dessen Hand man stets, ausser am Altare, den Meissel sieht[1]. Nicht bloss die künstlerische Arbeit, sondern auch der Dienst der Handlanger wurde von den Mönchen besorgt; die Laienbrüder schleppten Steine, Kalk und Sand herbei[2]. Manchmal war die ganze Genossenschaft beschäftigt; so als es galt die grossen Säulen aus gewaltigen Felsblöcken aufzurichten.

Sehr ähnlich den grossen Kirchen von Fulda und St. Gallen scheint auch der Neubau des Doms zu Köln gewesen zu sein, welcher im Todesjahre Karls begonnen erst 873 seine Weihe erhielt, und dessen Gestalt wir durch eine von einem Schriftsteller des 17. Jahrhunderts uns mitgetheilte, im Domarchiv vorgefundene alte Beschreibung kennen[3]. Auch er

---

[1]) Quid est Windhardus nisi ipse Daedalus? Vel quii Isenricus ni Beseleel secundus? Vgl. Keller a. a. O. S. 12.

[2]) In der Inschrift einer Kapelle, die ebenfalls Winihardus als Leiter des Baues nennt:

fasces portantibus omnes
Pauperibus monachis lapidum calcisque et arenae.

Das Wort Pauper heisst hier wie sonst im Mittelalter: ununterrichtet, ungebildet.

[3]) Gelenius, de Coloniae Agripp. magnitudine p. 231, und danach bei Fiorillo Deutschland I. 394.

war eine Basilika von bedeutender Länge, mit zwölf Oberlichtern auf jeder Seite, mit zwei Chören und darunter befindlichen Krypten, und mit zwei auf beiden Seiten des westlichen Chores befindlichen Thürmen, die aber nicht wie der Dom selbst von Stein, sondern von Holz erbaut waren.

Im Ganzen blieb, besonders bei grösseren Kirchen, die Basilikenform vorherrschend und zwar mit gerader Decke und Rundsäulen wie in Italien. Indessen zeigten sich doch bald gewisse Aenderungen, welche wir näher betrachten müssen, weil sie die Keime der späteren, selbstständigen Entwickelung des nordischen Kirchenbaues enthalten.

Zuerst gehörte dahin ein Streben nach festen Regeln. Während man in Italien im sicheren Besitze alter Tradition sich manche Freiheiten erlaubte, suchte man hier nach Vorschriften, die vor Missgriffen bewahrten. Die schwankende Regel der Orientirung fixirte sich nun dahin, dass der Altarraum stets das östliche Ende der Kirche bildete, das Verhältniss zwischen dem Mittelschiffe und den Seitenschiffen dahin, dass man diesen gerade die halbe Breite von jenem gab. Die Vermehrung der Altäre, die seit dem 6. Jahrhunderte Sitte geworden war, machte eine Vergrösserung wünschenswerth und führte dazu, dass man das Querschiff, das in den italienischen Basiliken nur zuweilen vorkam, bei allen grösseren Kirchen adoptirte, dann aber auch, um die dadurch angedeutete Gestalt des Kreuzes deutlicher zu machen, den oberen Arm dieses Kreuzes durch eine Fortsetzung des Mittelschiffes vor der Apsis verlängerte. In den italienischen Basiliken war der Chor nur um eine oder zwei Stufen über das Langhaus erhöht; jetzt erhielt er eine viel höhere Lage. In der Kirche von St. Gallen muss man sieben Stufen steigen. Es kann sein, dass dabei der Wunsch, die höhere Geistlichkeit vom Volke zu trennen[1]), mitwirkte; häufiger aber war der Grund der, dass man für die Grabstätte eines verehrten Heiligen einen würdigen, gesonderten, den Andächtigen zugänglichen Raum zu haben, und über dieser Gruft die Mysterien des Cultus zu feiern wünschte, wozu sich dann die Apsis und das mit ihr verbundene Presbyterium am Besten eignete. Die Gräber der Märtyrer, die man schon frühe unter dem Presbyterium und so anzulegen liebte, dass man durch ein vergittertes Fenster darauf hinabsehen konnte, gaben dazu die Veranlassung; sobald man den Chor um einige Stufen erhöhte, erhielt das Grab eine hinlängliche Höhe, um als selbstständige Kapelle für zahlreiche fromme Besucher zu dienen. Wann die erste wirkliche Krypta entstanden ist, wird sich schwerlich nachweisen lassen; sobald das Grab eines Heiligen die Frommen anzog

---

[1]) Wie dies das römische Pontificalbuch (der s. g. Anastasius der Bibliothekar) bei der durch Paschalis I. (820) ausgeführten Erhöhung des Chores der Peterskirche angiebt.

und dadurch eine Quelle der Bereicherung für die Kirche wurde, war der Gedanke ein sehr natürlicher[1]. Jedenfalls gab es im 8. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland Krypten und somit höher gelegte und durch mehrere Stufen zu ersteigende Presbyterien.

Damit hängt dann jene Eigenthümlichkeit zusammen, die wir an mehreren der obenerwähnten Kirchen wahrgenommen haben, die Anlage zweier Chornischen, auf den beiden schmalen Seiten der Kirche, in Westen wie in Osten. Man hat sich bemüht, den Zweck dieser später in Deutschland sehr beliebten und an den meisten Domkirchen ausgeführten Einrichtung zu erforschen und dabei mannigfache Vermuthungen aufgestellt, die jetzt keinen Vertheidiger mehr finden[2]. Die einfache und richtige Erklärung scheint die, dass man ausser dem Heiligen, dem die Kirche oder das vorher auf dieser Stelle vorhandene kirchliche Gebäude geweihet war, einem zweiten, dessen Reliquien man besass oder dem man sonst eine ausge-

[1]) Viollet-le-Duc, Dictionaire s. v. Crypte (IV. 449) hält eine unter dem Seminar in Orléans entdeckte Krypta für die, welche Childebert I über der Grabstätte des h. Avitus um 534 bauen liess. Mothes (Baukunst u. Bildhauerei Venedigs. I. 34) schreibt die Krypta unter dem Dome zu Torcello der ersten Anlage desselben (641) zu. Gewiss ist, dass schon die unter dem Abte Ottmar (720—760) erbaute Kirche von St. Gallen eine wirkliche Krypta hatte. Otte, Gesch. d. deutschen Baukunst S. 52.

[2]) Kugler (Handbuch 1. Aufl. S. 356 und Gesch. d. Baukunst I. 414) nahm an, dass die zwei Apsiden dazu gedient hätten, die beiden Sängerchöre der Mönche, den Chor des Abtes und den des Priors aufzustellen. Allein abgesehen davon, dass es überaus zweckwidrig gewesen wäre, diese Chöre, deren Wechselgesang rasch einfallen sollte, durch die ganze Länge der Kirche zu trennen, hätte man dazu keiner zweiten Apsis bedurft, da man, wie in den älteren italienischen Basiliken so auch hier, den Chor gar nicht in der Apsis, sondern im Mittelschiffe des Langhauses aufstellte. Die ganze Hypothese ist wohl nur durch den modernen Sprachgebrauch, der Chor und Apsis verwechselt, entstanden, während man im neunten Jahrhundert beide Begriffe ganz getrennt hielt. Boisserée in der zweiten Ausgabe der Denkm. d. Bauk. am Niederrhein S. 9 vermuthet ganz unerweislich und unwahrscheinlich eine Nachahmung der h. Grabkirche zu Jerusalem. Förster, (Gesch. d. d. Kunst I. 27) sieht die doppelchörigen Kirchen als eine Vereinigung zweier Kirchen an, was auch in einigen Fällen richtig sein mag, aber nicht immer passt. Die Vereinigung zweier Kirchen konnte allerdings zu einer solchen Anlage führen, aber nur weil sie die Verpflichtung auflegte, zwei Heilige in gleich bedeutsamer Weise zu feiern, was aber auch aus anderen Gründen eintreten konnte. Im Wesentlichen übereinstimmend mit der im Texte ausgesprochenen Ansicht ist v. Quast (Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst I. 276) der auch das Beispiel der Basilika des Reparatus zu Orléansville v. J. 336 anführt, welche ebenfalls eine westliche Concha als Grabstätte hatte (vgl. oben S. 127, 128 und den Plan bei Kugler, Gesch. d. Bauk. I. 372), und somit zeigt, wie natürlich es war, diese Stelle zu solchem Zwecke zu benutzen. Indessen ist darauf aufmerksam zu machen, dass es sich hier (so wie in der ähnlichen Basilika zu Hermenthis in Aegypten, Descr. de l'Egypte. Antiqu. pl. 97) um eine eingebaute Nische, nicht wie in unsern deutschen Bauten um eine äusserlich hervortretende Apsis handelt, so dass das Resultat in der Form ein ganz anderes war.

zeichnete Verehrung schuldete, eine würdige, der östlichen Apsis ähnliche Stelle bereiten wollte. In Fulda hatte der heilige Bonifacius selbst den Hauptaltar dem Salvator geweiht und dabei musste es bewenden, auch nachdem der Leichnam des grossen Apostels der Deutschen selbst hieher gebracht und das Ziel frommer Wallfahrten geworden war. Man stellte den Sarkophag desselben daher anfangs mitten in der Kirche, in der Vierung des Kreuzes auf, fand dann aber, dass der Zufluss der Frommen an dieser Stelle hinderlich oder dass der Ort nicht bedeutend genug sei, und erbaute daher die westliche Apsis und etwas später die Krypta unter derselben [1]. In St. Gallen enthielt die östliche Apsis einen Altar des heiligen Paulus, die westliche einen des heiligen Petrus; diese war nur um eine Stufe erhöhet, also wahrscheinlich ohne Krypta, unter jener dagegen befand sich die grosse Krypta mit dem Grabe des heiligen Gallus. Ob das Kloster Reliquien der beiden Apostelfürsten besass, ist unbekannt, aber wahrscheinlich, da vor der Erbauung dieser neuen Kirche die ältere Hauptkirche dem heiligen Paulus, dagegen eine im Inneren des Klosters befindliche, zum ausschliesslichen Gebrauche der Mönche bestimmte Kapelle dem heiligen Petrus gewidmet war. Hier wird daher der Grund für die Errichtung der zweiten Apsis darin gelegen haben, dass man keinen von beiden Heiligen die bisherige Ehrenbezeugung schmälern wollte [2]. Aehnlich mag es sich mit dem Dome zu Köln verhalten haben, wo beide Chöre Krypten hatten und der östliche dem Petrus, der westliche der Jungfrau gewidmet war.

Allein die Bestimmung, welche man der westlichen Apsis gab, genügt noch nicht ganz zur Erklärung ihrer Anlage. Die Absicht einem zweiten Heiligen eine ausgezeichnete Stelle der Verehrung zu bereiten, konnte auch auf andere Weise erreicht werden; man hätte ihm, wie es in St. Gallen mit dem Altar des Salvators geschah, den Ehrenplatz in der Mitte des Hauptschiffes einräumen, man hätte statt der westlichen Wand eine der Seitenmauern zum Eingange in eine stattliche Nebenkapelle durchbrechen können. Wie wenig jene Absicht gerade zu dieser Art der Erfüllung nöthigte, ergiebt sich daraus, dass die doppelchörige Anlage nur in Deutschland mit Einschuss von Lotharingien, nicht im eigentlichen Frankreich, nicht in England und in Italien aufkam [3]. Es gehörte ein eigenthümlicher Mangel

[1] Candidus (s. oben S. 539 Anm. 2) zählt unter den Theilen der Fuldaer Kirche auf: ad crucem ubi martyr Bonifacius primum fuerat tumulatus und später: in absida occidentali ubi martyr Bonifacius quiescit.

[2] Die Inschriften auf dem Plane scheinen diesen Hergang zu bestätigen. In der östlichen Apsis: Hic Pauli dignos magni celebramus honores; in der westlichen: Hic Petrus ecclesiae pastor sortitur honores. Kein anderer Altar hat eine solche Inschrift; man räumte jedem der beiden Apostel einen abgeschlossenen Raum ein.

[3] In Frankreich hat nur die Kathedrale von Nevers eine westliche Apsis, da die

oder eine eigenthümliche Richtung des architektonischen Gefühls dazu, um die klare Anordnung der Basiliken, in welcher alle Theile ihre Bestimmung so deutlich aussprechen, aufzugeben und eine Anlage zu bilden, welche Anfang und Ende nicht unterscheiden liess. Es genügt nicht, auf die Formlosigkeit hinzuweisen, welche den Deutschen aus ihrer heidnischen Zeit her anhaftete und durch ihre eifrigen, aber kaum erst begonnenen gelehrten Studien noch nicht aufgehoben sein konnte; es kam vielmehr auch ein positives Element, ein Wohlgefallen an dieser wunderlichen Anlage hinzu. Sehr deutlich zeigt sich dies an der Doppelkirche, welche auf dem Bauriss von St. Gallen zwischen dem Krankenhause und der Novizenschule angebracht ist. Die Aufgabe war, zwei kleine Kirchen zum gesonderten Gebrauche für jedes der beiden gedachten Institute so aneinander zu rücken, dass sie ohne zu viel Raum einzunehmen, beide ihrer ganzen Länge nach von einander trennten. Das konnte denn in mannigfacher Weise geschehen, und wenn der Urheber des Planes unter den vielen sich ihm darbietenden Anordnungen gerade die wählte, dass beide Kirchen zusammen wie eine längliche Basilika mit Apsiden in Osten und Westen erschienen, so war das seine Vorliebe für die Form, welcher er sogar das Opfer brachte, den Altar der einen beider Kirchen auf ihre Westseite zu verlegen. Diese Vorliebe aber erklärt sich vielleicht durch den Einfluss der Kirche von Aachen, deren sechzehneckiger Umgang dem Kreise schon sehr nahe kam. Hatte man an dieser Centralstelle künstlerischer Bildung sich für die Vorzüge des Rundbaues, für die Gleichheit der gegenüberstehenden Seiten erwärmt, so ist es begreiflich, dass dies auch auf die Basilikenform, welche man bei grossen Kirchen nicht aufgeben konnte, einwirkte. Das Resultat dieser Einwirkung war dann jene doppelchörige Anlage, die man in der That als eine Verbindung des Rundbaues mit dem Basilikentypus betrachten kann. Denn die beiden Nischen in Osten und Westen bilden, wenn man sie sich vereinigt denkt, ein Kuppelgebäude, dessen Bedeutung, auch wenn seine beiden Hälften durch das dazwischen gelegene Langhaus getrennt sind, noch sehr fühlbar ist. Der Plan von St. Gallen verräth uns, dass man die Einbusse, welche die Eingangsseite

---

von Besançon und von Verdun zu Deutschland gehörten. Die Annahme von Viollet-le-Duc (Diction. I. 209), dass die von Namatius in Clermont erbaute Kirche eine westliche Apsis gehabt habe, beruht auf einer irrigen Auslegung der Beschreibung bei Gregor von Tours. Diese beginnt mit der Altarnische (inante absidem rotundam habens), spricht aber von keiner zweiten. Die im J. 675 erbaute Kirche zu Abbendon in England welche nach Bentham, Historical remarks on the Saxon churches, 3. Aufl. S. 53 „120 Fuss lang und am westlichen wie am östlichen Ende rund" war, und die Kirche S. Piero in Grado bei Pisa, die bei einer Erweiterung eine westliche Apsis erhalten hatte, sind zufällige Ausnahmen, welche in beiden Ländern keine Wiederholung fanden.

durch diesen neuen Zusatz erlitt, wohl fühlte. Der Urheber desselben hat es versucht, den Vorhof und die Säulenhalle, welche in den Basiliken vor dem Eingange lagen, soviel wie möglich damit zu verbinden. Aber auch dabei beherrschte ihn der Gedanke des Centralbaues, er bildete sowohl die Säulenhalle, als den dieselbe umgebenden Hof als concentrische, die Apsis umrahmende Halbkreise, obgleich diese Anlage keinen sehr befriedigenden Eindruck geben konnte.

Will man dies einen byzantinischen Einfluss nennen[1]), so war es doch nur ein unbewusster, der nicht direct vom Orient her, sondern über Ravenna und Aachen nach Deutschland gelangte, und ohne Nachahmung anderer byzantinischer Formen nur zur Anwendung des Centralbaues auf den von Italien überlieferten Basilikentypus führte. Diese Verbindung war dann aber ein neuer, dem deutschen Geiste zusagender Gedanke, der nicht nur die Beibehaltung jenes westlichen Chors durch längere Zeit bewirkte, sondern auch, wie wir später sehen werden, noch weitere architektonische Ausbildung erhielt.

Auch ein anderer wichtiger Bestandtheil des späteren kirchlichen Bausystems gehört seiner Entstehung nach dieser Epoche an, obgleich Ort und Jahr derselben nicht genau nachzuweisen sind; ich meine die Kirchenthürme. Die altchristlichen Basiliken hatten sie nicht und dem byzantinischen Style waren sie unbekannt. Erst gegen das Ende des 7. Jahrhunderts (675) und am Anfange des 8. (734) wird hin und wieder ein „Thürmchen“ (turricula oder turriculum) an Kirchen erwähnt, und zwar meistens mit einem Zusatze, aus dem hervorgeht, dass die Thürmchen die Glocken enthielten; ja es wird sogar ausgesprochen, dass dies kirchliche Sitte sei[2]). Diese frühesten Beispiele gehören sämmtlich dem fränkischen Reiche an[3]); in Italien fällt die früheste Erwähnung eines Glockenthurmes erst in das Jahr 770, wo Papst Stephan III. ihn der Peterskirche angebaut haben soll; und selbst diese Nachricht ist nicht völlig sicher[4]). Auch

---

[1]) Wie dies von Viollet-le-Duc, Dict. I. 209, 210 in zu unbedingter Weise geschehen ist.

[2]) Gesta abb. Fontanellensium (Pertz Scr. II. p. 284) . . . campanam in turricula ejusdem (basilicae) collocandum ut moris est ecclesiarum . . . facere praecepit. Einhartus de translatione b. Marcellini et Petri, lib. 3. c. 15 bei Surius, de probatis SSorum historiis, Col. Agr. 1579. Turricula quae signa basilicae contiuebat.

[3]) Das Beispiel von 675, einem Nonnenkloster in Laon, das von 734 der Abtei Fontanella bei Rouen. Vgl. Unger, zur Geschichte der Kirchthürme in den Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande 1860. S. 21 ff.

[4]) Sie findet sich nämlich nur in einer einzigen Handschrift des römischen Pontificalbuches (Anastasius) und ist daher verdächtig. Beschr. Roms II. Abth. 1. S. 64. Hübsch a. a. O. S. 34 glaubt einige Glockenthürme in Ravenna schon in das fünfte

die Erfindung der Glocken[1]) war dieser Zeit nicht lange vorhergegangen. Die Römer hatten sich wohl kleiner Schellen bedient, z. B. um die Zeit des Badens in den Thermen anzuzeigen, allein grössere, von hoher Stelle weithin schallende Glocken hatten sie nicht gekannt. Auch der altchristlichen Zeit waren sie fremd; die oft wiederholte Behauptung, dass sie schon von Paulinus von Nola († 393) erfunden seien, ist, wie jetzt anerkannt, irrig, ja selbst die freilich schon im 9. Jahrhundert von dem gelehrten Walafried Strabo ausgesprochene Annahme, dass sie aus Italien stammten, eine zweifelhafte Folgerung aus dem italienischen Namen der Glocke: Campana. Vielmehr scheinen sie eher im Norden aufgekommen zu sein, wofür schon der Umstand spricht, dass das Wort: Glocke, das sich selbst in Frankreich bis auf unsere Tage erhalten hat, germanischen Ursprungs ist. Sehr frühe finden wir Glocken bei den Iren erwähnt; das im Jahre 565 gegründete irische Kloster auf der Hebrideninsel Jona scheint sogleich eine Glocke erhalten zu haben[2]). Sicher ist, dass Gregor von Tours († 598) die Glocken und ihre Bestimmung, die Mönche zu den Horen zusammen zu rufen, als etwas Bekanntes voraussetzt[3]). Am Anfange des 7. Jahrhunderts soll, freilich nach einer späten Nachricht, der Papst Sabinianus, (604—606) in Rom die Einrichtung getroffen haben, die Tageszeiten durch Glockenzeichen zu verkünden, und jedenfalls lässt der Name Campana, der nun noch innerhalb dieses Jahrhunderts auch bei nordischen Schriftstellern vorkommt, auf eine Verbesserung der Glocken durch italienische Technik oder durch die Anwendung des altberühmten campanischen Erzes (aes Campanum) schliessen. Es ist möglich, dass man bis dahin sich im Norden nur eiserner, aus zusammengenieteten Platten gebildeter Glöckchen bedient hatte, und erst durch die Italiener gegossene Glocken von Erz kennen lernte. Im 8. Jahrhundert wurde aber die Kunst des Glockengusses auch im fränkischen Reiche geübt. So schon 734 im Kloster Fontanella bei Rouen und demnächst in grösserem Maassstabe unter Karl dem Grossen, der sich die Verbreitung der Glocken sehr angelegen sein liess. Aber noch nach seinem Tode gab es geschmiedete Glocken

---

Jahrh. setzen zu können; allein die Gleichartigkeit der Backsteine mit denen der Kirchen, auf die er sich allein stützt, ist kein genügender Beweis.

[1]) Vgl. H. Otte, Glockenkunde, Leipzig 1858, und einen vortrefflichen Aufsatz eines Ungenannten in Grüneisen und Schnaase, christl. Kunstbl. 1866. S. 81 ff.

[2]) Die Nachricht, dass ein kunstfertiger irischer Mönch, Dagaeus, 300 Glocken, 300 Bischofstäbe, 300 Evangelienbücher gefertigt habe, klingt zu mythisch, um ihr Beweiskraft beizulegen. Vgl. Wattenbach in v. Quast und Otte Zeitschrift für christl. Archäologie I. 22.

[3]) Gregor Tur. Hist. Franc. III. 18: Signum ad matutinas motum est; im Leben des Nicetius von Lyon: Iussit signum ad vigilias commovere.

der oben beschriebenen Art[1]) und selbst die bedeutendsten gegossenen Glocken, namentlich die am Aachener Münster, waren wie wir aus einer Erzählung über die Anfertigung derselben schliessen können, von geringer Grösse[2]). Aber dennoch machte sich die dem nordischen Geiste zusagende Poesie des Glockengeläutes immer mehr geltend. Man begnügte sich nicht mehr mit einer Glocke; Karl liess für seine Schlosskirche zu Aachen zwei giessen und in grossen Klöstern besass man eine noch grössere Zahl, die man bei feierlichen Gelegenheiten alle ertönen liess[3]). Schon Alcuin betrachtet die Glocke als einen Verkündiger der Kirche, und sagt, dass sie in der Leidenszeit Christi verstumme, weil auch die Predigt schweige[4]). Auch wurde es schon damals üblich, den Glocken durch einen feierlichen Akt einen Namen beizulegen, so dass Karl der Grosse in einem Capitulare vom Jahre 789 sich bewogen fand, diese „Glockentaufe" als einen Missbrauch zu untersagen.

Glocken von so geringem Umfange, wie diese, bedurften nicht gerade mächtiger Thürme; es genügte dazu ein dem Dache aufgesetztes Thürmchen. Wenn man aber aus anderen Gründen der Kirche oder dem Kloster einen kräftigen Thurm oder thurmartigen Bau anfügte, so verstand es sich von selbst, dass man diesen auch für die Glocken benutzte und so jenes Thürmchen ersparte. Solcher Gründe mochten sich aber mannigfache finden[5]). Zunächst der der Vertheidigung. Zu allen Zeiten, wo man nicht durch die geordnete Wirksamkeit der Staatsgewalt gegen plötzliche Ueberfälle gesichert ist, hat man gesucht, in den Kirchen selbst oder in den dazu gehörigen Thürmen Zufluchtsstätten und Vertheidigungsmittel zu bereiten. Von den irischen Thürmen und von den Kirchen in Siebenbürgen[6])

---

[1]) Ein solches Glöcklein, aus der Cäcilienkirche zu Köln stammend, wird im städtischen Museum daselbst bewahrt. Es mag schon aus der Zeit vor Karl herrühren, aber noch Walafried Strabo, Abt zu Reichenau 842—849, (De exord. & increment. rer. eccl.) unterscheidet geschmiedete und gegossene (productilia und fusilia) Glocken und setzt beide als bestehend voraus. Otte, Handbuch der Kunst Archäologie 4. Aufl. S. 244.

[2]) Otte a. a. O. mit Beziehung auf die Erzählung des Mönchs von St. Gallen, lib. I. c. 29, Pertz Scr. II. 744. Jaffé a. a. p. 660.

[3]) Schon bei dem Tode des Abts Sturm in Fulda († 779) wurden „omnes gloggae" geläutet. Christl. Kunstbl. a. a. O. S. 107.

[4]) Unger a. a. O. S. 61.

[5]) Klein (die Kirche zu Grossenlinden bei Giessen, 1857) und besonders W. Weingärtner (System des christl. Thurmbaues, 1860) haben sich bemüht, die Thürme als Träger einer uralten, auf das Christenthum übergegangenen Symbolik, eines Licht- und Grabcultus nachzuweisen. Die künstliche Hypothese, die schon an dem ganz profanen Gebrauche des Thurms in der griechisch-römischen Architektur scheitert, ist überdies in dem oben angeführten Aufsatze von Unger gründlich und für immer widerlegt.

[6]) Von den irischen Thürmen wird im nächsten Bande die Rede sein; über

ist dies anerkannt, und auch in Frankreich finden sich zahlreiche kirchliche Bauten, bei denen diese Absicht nicht zu verkennen ist, und unter denen, obgleich die Mehrzahl jünger, sich auch einige aus karolingischer Zeit befinden [1]). Auch in Karls weitem Reiche und besonders unter der Regierung seiner Nachfolger war, besonders bei der einsamen Lage vieler Klöster, eine solche Vorsicht keineswegs überflüssig. Wenn auch nicht eines Vertheidigungsthurmes bedurfte man doch einer hochgelegenen Warte, um das Herannahen von Feinden oder Freunden von Ferne zu beobachten und zeitige Vorkehrungen zu treffen. Es war damit ein Zweck gegeben, der sich mit dem der Glockenstube naturgemäss verband. Ein ausdrückliches Zeugniss dafür bietet uns der Bauriss von St. Gallen, auf welchem in einem der beiden runden Thürme vor dem Eingange zur Kirche die Worte eingeschrieben sind: Aufgang um das Ganze zu überschauen (Ascensus per cocleam ad universa superinspicienda). Diese Worte schliessen sich der in die kreisförmige Peripherie des Thurmes eingezeichneten Spirallinie an; sie haben daher zunächst nur die Bedeutung, diese Linie als die Wendeltreppe zu bezeichnen, nicht die, alle Zwecke, zu denen der Thurm dienen konnte, zu erschöpfen. Aber sie nennen bei dieser Gelegenheit doch einen dieser Zwecke und verdienen daher nähere Beachtung. Dass dabei an eine bauliche, wirthschaftliche Besichtigung der Gebäude gedacht sei, etwa der Dächer behufs ihrer Instandhaltung, ist sehr unwahrscheinlich; dazu waren diese alleinstehenden, selbst von den nächsten Theilen des Kirchendaches entfernten Thürme nicht geeignet. Sie gestatteten nur eine allgemeine Uebersicht der ganzen, weiten Anlage und der Umgegend, und jene Worte sollen daher nichts andeuten, als den Zweck einer Warte. Zu diesem Zwecke aber hätte ein einziger Thurm vollständig genügt, und es ist nicht denkbar, dass man bloss der Symmetrie halber die grossen Kosten eines zweiten Thurmes angewendet haben würde. Die Anlage zweier Thürme und ihre Stellung vor der Kirche zu beiden Seiten der Mündung des einzigen Weges, der zwischen den Wirthschaftsgebäuden hindurch in das Kloster führte, lässt daher nicht zweifeln, dass auch hier an Vertheidigung gedacht war, was der Urheber des Planes als etwas, das sich von selbst verstand, ebenso wenig bemerken zu müssen glaubte, als die Anbringung der Glocken, die ohne Zweifel auch in diesen Thürmen stattfand.

Dazu kam dann aber wohl schon um diese Zeit noch ein Anderes. Der Begriff, dass der Thurm ein nothwendiger, oder doch natürlicher Bestandtheil jeder Kirche sei, hatte sich ohne Zweifel noch nicht gebildet,

Siebenbürgen s. Mitth. d. k. k. Central-Comm. III. 259 und Gesch. d. bild. Künst 1. Aufl. VII, 680.

[1]) Viollet-le-Duc, Dict. s. v. clocher, III. 288.

wohl aber musste es für vornehmere Kirchen und grössere Klöster bald zur Ehrensache werden, dass ihnen ein so hervorragendes Zeichen ihrer Macht und Bedeutung, ein in vielen unvorhergesehenen Fällen nützlicher Bau nicht fehle. Karls Münster zu Aachen hatte zwar keinen hohen Thurmbau aber die Eingangshalle im Westen war von zwei Treppenthürmchen flankirt, welche zunächst auf die Empore, dann aber über diese hinaus in eine, zwar später veränderte, aber gewiss schon ursprünglich angelegte Glockenstube führten, und hatte dadurch ein thurmartiges Ansehen. An dem Dom zu Köln wurden zu beiden Seiten der westlichen Apsis zwei Rundthürme angebracht, welche nicht wie der Dom selbst von Stein, sondern von Holz waren, und daher schwerlich zur Vertheidigung, sondern nur als Warte und zur Zierde dienen konnten. Auch finden wir, dass Ansigis als Abt von Fontanelle (823—835) den dort befindlichen Thurm durch einen Pyramidalaufsatz erhöhete, was nur die Absicht gehabt haben kann, ihn stattlicher zu machen.

Dass man den Thürmen schon eine kirchliche Bedeutung beilegte, ergiebt sich daraus, dass sie häufig oben einen Altar enthielten, der vorzugsweise den Erzengeln geweihet war, offenbar vermöge einer Gedankenverbindung theils zwischen dieser höchsten, weit über dem Boden erhobenen Stelle des Kirchengebäudes und der überirdischen Natur der Engel, theils zwischen der Bedeutung des Thurmes als Warte und dem Wächteramte dieser Führer der himmlischen Heerschaaren[1]). Die architektonische Form des Glockenthurmes stand noch nicht fest, indessen scheint es, dass die Rundform, die wir in St. Gallen und Köln finden, die beliebteste war[2]). Von einer organischen Verbindung der Thürme mit dem Kirchenbau war noch keine Rede, indessen stellte man sie in Deutschland doch nicht, wie es in Italien geschah, vereinzelt, sondern symmetrisch und mit einer Be-

---

[1]) In Fontanelle stand der Glockenthurm auf einer kleinen, dem h. Michael gewidmeten Basilika. Auf dem Baurisse von St. Gallen ist vermerkt, dass oben (in summitate) auf dem einen Thurm ein Altar des h. Michael, auf dem anderen des h. Gabriel sei. Im Kloster Centula (St. Riquier) waren in dem thurmartigen Vorbau sogar die drei Erzengel, Michael, Gabriel und Raphael mit Altären bedacht. Auch der Thurmbau, in welchem der Abt Witigowo in Reichenau im Jahre 991 die Glocken aufhing, war dem h. Michael geweihet (Purchardi, Gesta Witigowonis bei Pertz. Mon. VI. p. 630) und in St. Germain-des-Prés bei Paris wird ein Altar b. Michaelis „in magna turri" bei Gelegenheit eines daran gefeierten Festes erwähnt. S. das Werk des D. Bouillart über dieses Kloster, Pièces justificatifs. p. 167.

[2]) In Centula waren nach einer alten Zeichnung runde Glockenthürme, möglicherweise noch die, welche Angilbert im J. 799 errichtet hatte. Alb. Lenoir Arch. monast. I. p. 27. Auch sonst haben die ältesten Thürme, in Deutschland an den Domen zu Mainz, Worms und Merseburg, in Italien in Ravenna und an S. Lorenzo in Verona, die runde Form.

ziehung auf die Westseite der Kirche neben derselben auf, wie wir dies von St. Gallen und von dem Dome zu Köln wissen[1]).

Wir sehen daher in mehr als einer Beziehung neue Elemente und Motive aufkommen, aber sie sind überall noch vereinzelt und lassen noch nicht einmal die Anfänge eines neuen Systems erkennen. Dies war nicht bloss in den östlichen Gegenden des karolingischen Reiches, über die wir in dieser Zeit besser unterrichtet sind, sondern ebenso in den westlichen und südlichen Provinzen der Fall, obgleich dieselben den Vorzug einer grösseren, ererbten Cultur hatten. Vielmehr bildete sich hier noch weniger wie dort eine geistige Uebereinstimmung, aus der allein eine Gleichheit des künstlerischen Ausdruckes hervorgehen konnte. Die klimatische Verschiedenheit der Provinzen, die Einflüsse, welche diese von den Küsten der sie begrenzenden Meere erhielten, die ungleiche Zusammensetzung der Bevölkerung brachten hier noch grössere Abweichungen hervor. Die Zerrüttung des Landes unter der kraftlosen Herrschaft der späteren Karolinger und bei den Verwüstungen der Normannen hemmten die Mittheilung in noch höherem Grade, und der Zufall der Erhaltung antiker Vorbilder in einigen, roher Versuche in anderen Gegenden erzeugte in den verschiedenen Districten sehr abweichende Formen, die dann herkömmlich wurden. Bedeutende neue Bauten, welche eine Epoche in der Geschichte bilden könnten, sind hier nicht aufzuweisen. Im Ganzen herrschte der Basilikentypus vor, indessen fanden in gewissen Diöcesen auch byzantinische Formen Eingang. Wir erkennen diesen Zustand erst in der folgenden Periode, wo bei grösserer Bauthätigkeit diese verschiedenen Localschulen sich mehr ausbilden, und müssen uns daher vorbehalten, später darauf zurückzukommen.

Die architektonischen Erscheinungen auf deutschem Boden geben ein mehr einheitliches, klareres Bild. Auch hier traten, nachdem Karl's scharfblickendes Auge sich geschlossen, wilde, unruhige Tage ein, wilder vielleicht als dort, weil die ursprüngliche Rohheit noch weniger gebrochen war. Aber die vereinzelten, klösterlichen Bildungsstätten, die wie Inseln aus den stürmisch bewegten Wellen hervorragten, blieben in innerem Verkehr,

[1]) Einige Verse des Venantius Fortunatus (Opp. lib. 3. c. 7), in welchen er die Kirche zu Nismes besingt, erwecken auf den ersten Blick die Vorstellung einer von mächtigen Thürmen (propugnacula) flankirten Façade, und sind in diesem Sinne nicht bloss von Klein und Weingärtner in ihren oben erwähnten Schriften, sondern auch von englischen Schriftstellern, welche dieselben Verse mit geringen Veränderungen auf den vom König Ina im J. 708 erbauten Dom von Glastonbury angewendet fanden, gedeutet. Unger a. a. O. S. 26 hat indessen unwiderlegbar nachgewiesen, dass die Verse nicht von Thürmen, sondern von den Reliquien der Apostel Petrus und Paulus sprechen, welche poetisch als Bollwerke und Warthürme des Glaubens dargestellt werden.

schöpften aus denselben Quellen, hatten ein gemeinschaftliches Streben. Es ist merkwürdig, dass sich germanische Traditionen in ihren baulichen Leistungen fast gar nicht geltend machen, nicht einmal in dem geringen Maasse, wie es an dem Grabmale Theoderichs unter einer ganz romanischen Bevölkerung geschehen war. Gerade das beförderte jene Gleichförmigkeit. Locale Verschiedenheiten, die Eigenthümlichkeiten der deutschen Stämme hatten keinen Einfluss auf die neuen Schöpfungen; das ganze wissenschaftliche und künstlerische, d. h. klösterliche Deutschland stand sich gleich; Alle sind wenigstens in dieser baulichen wie in manchen anderen Beziehungen nichts anderes als Schüler der von der Kirche gebrachten römischen Lehre. Und sie verfahren dabei mit einer einfachen, logischen Consequenz, beginnen zunächst mit dem Allgemeinen; die Anordnung der Gebäude, die Symmetrie der Theile, der mathematische Grundgedanke beschäftigen sie vorzugsweise. Das Technische, die statische Festigkeit, die Rücksichten der Bequemlichkeit und Sicherheit werden zwar nicht vernachlässigt, aber sie haben daneben eine Vorliebe für künstliche Formen, welche den Scharfsinn reizen und zugleich das fromme Spiel symbolischer Deutung begünstigen. In allem diesem schliessen sie sich an antike Vorbilder an, aber doch mit geistiger Freiheit und mit frischem Blicke, nicht ohne das Verdienst scharfsinniger, neuer Erfindung. Anders verhält es sich mit den Details; was dort als Einfachheit und Consequenz anspricht, erscheint hier fast als Rohheit und Geistlosigkeit. Alle die feinen Einzelheiten, in welchen das individuelle Gefühl des Baukünstlers sich äussert, sind stumpf oder nachlässig ausgeführt, die Profile auf das Nothdürftigste reducirt, schwunglos und schwer oder in schematisch lebloser Nachahmung antiker Motive; Fenster und Thüren ohne alle feinere Gliederung, die Arcaden mit geradliniger Leibung. Von jenem Reichthume plastischer Formen, den die spätere römische Architektur verschwendete, von Palmetten, Eier- und Perlstäben, und wie diese Ornamente sonst heissen mögen, ist hin und wieder ein sparsamer, gleichgültiger Gebrauch gemacht. Ionische und korinthische Kapitäle, Canneluren und Basen der Säulen sind zwar beständig nachgeahmt, aber mit Missverständnissen oder stumpfer Behandlung. Selbst das Akanthusblatt des korinthischen Kapitäls ist nicht viel mehr als skizzirt. Dabei wird dann aber andererseits der Schmuck wieder zwecklos und überflüssig verwendet, wie jene Säulenstellungen in den oberen Arcaden des Aachener Münsters oder wie die korinthischen Pilaster an der Aussenseite der Kuppel. Im Allgemeinen giebt uns auch hier die Architektur ein Bild der Zeit. Es sind die Anfänge einer höheren Bildung, die aber nicht auf diesem Boden gewachsen, sondern von Aussen her überliefert sind. Der Verstand ist bereits in gewissem Grade gereift und eignet sich die neuen Begriffe und Vorschriften an, das Gefühl ist aber

noch nicht soweit durchbildet, um sich in den feineren Details zu bethätigen, und die zurückgedrängte nationale Auffassung setzt dem Neuen einen bald trägen bald wilden und trotzigen Widerstand entgegen.

Drittes Kapitel.

Plastik und Malerei im Karolingischen Zeitalter.

Erster Abschnitt.

Italien.

Von einem eigenen bildnerischen Style, den die Germanen bei ihrer Ansiedelung in den römischen Provinzen mitgebracht hätten, kann noch weniger die Rede sein, als von eigener Architektur. Zwar spricht schon Tacitus von den Thierbildern, welche sie aus den heiligen Hainen in die Schlacht führten, und später scheinen die von römischer Sitte berührten deutschen Stämme sogar wirkliche Götzenbilder gehabt zu haben. Von dem Gothenkönig Athanarich († 382) wird berichtet, dass er das Holzbild eines gothischen Gottes an die Häuser seiner des Christenthums verdächtigen Unterthanen fahren lassen, um sie, wenn sie Verehrung und Opfer weigerten, zu bestrafen. In den Lebensbeschreibungen der Bekehrer des 5. und 6. Jahrhunderts ist häufig auch von Bildsäulen der Götter in den Tempeln der heidnischen Deutschen, sogar von ehernen und vergoldeten, ein Mal auch von Votivbildern geheilter Gliedmaassen die Rede[1]. Bei diesen Votivbildern ist es ausdrücklich bemerkt, dass sie in Holz geschnitzt waren; dasselbe wird ohne Zweifel auch bei den älteren Thiergestalten und bei den Götterbildern der Fall gewesen sein, wenn diese nicht gar, wie noch die von Karl dem Grossen umgestürzte Irmensäule bloss in einem den Gott symbolisch repräsentirenden Holzblocke bestanden. Oft mögen sie auch römische Arbeit, die durch Kauf oder als Beute in die Hände der Deutschen gekommen war, und in seltenen Fällen rohe Nachahmungen solcher schon entarteten römischen Plastik gewesen sein. Wie wenig die Bedingungen höherer Bildnerei vorhanden waren, beweisen

---

[1]) Jac. Grimm, deutsche Mythologie. 1. Aufl. S. 52. 78, 81. Gregor. Tur. de vita Patrum c. 6. Membra secundum quod unumquemque dolor adtigisset, sculpebat in ligno.

die Versuche der Darstellung menschlicher Gestalten, die wir auf germanischen Schmucksachen selbst noch des 7. und 8. Jahrhunderts finden. Sie sind von völlig kindischer Rohheit. Diese schwachen und kaum lebensfähigen Anfänge einer darstellenden Kunst verschwanden dann aber sofort mit dem altgermanischen Heidenthum; sobald die deutschen Völker sich der Kirche unterwarfen, nahmen sie auch ihre Kunst an, sobald sie mit dem höheren Luxus der Romanen wetteifern wollten, waren es auch die bei diesen üblichen Formen, welche sie zu besitzen wünschten. Auch die Ausführenden waren in diesen ersten Jahrhunderten germanischer Herrschaft durchgängig Römer; höchstens bei den Westgothen im südlichen Frankreich scheinen Ausnahmen vorgekommen zu sein, nicht in Italien, dem eigentlichen Sitze abendländischer Kunst. Die Ostgothen, obgleich nicht unempfänglich für den Werth höherer Bildung, glaubten sich doch ausschliesslich zum Waffendienste berufen, und überliessen die Künste des Friedens den Eingeborenen. Aus diesen wählte Theoderich seine Rathgeber, ihnen gehörten auch die zahlreichen Künstler an, die er in jenem schon oben erwähnten Rescripte dem Beamten, der den Bau seines Palastes leiten sollte, zur Verfügung stellt. Von den zahlreichen Kunstwerken, die er anordnete, besitzen wir zwar wenig oder nichts, aber schon die Art, wie sie erwähnt werden, lässt erkennen, dass sie in Styl und Technik römisch waren. Nach der Sitte der römischen Kaiser sorgte auch er für die Aufstellung seines Bildnisses in den grösseren Städten, bediente sich aber dazu, wahrscheinlich weil der Zustand der Plastik es rathsam machte, häufig der musivischen Kunst. Dies war der Fall in Pavia, obgleich er wie Agnellus beiläufig erzählt reitend dargestellt war, ebenso in Neapel, wo man das Auseinanderfallen des Bildes als ein böses Omen ansah[1]. An seinem Palaste zu Ravenna waren zwei solcher musivischen Bilder, von denen das eine ausser der Gestalt des Königs auch die Personificationen von Rom und Ravenna enthielt, jene, weil durch Theoderich zu neuer Macht erhoben, mit Helm und Lanze prangend, diese noch mit dem Joche Odoaker's beladen und Hülfe flehend. Indessen gab es auch eherne Statuen von ihm. Vor dem Eingange seines Palastes in Ravenna stand eine kolossale Reiterstatue, welche Karl dem Grossen so gefiel, dass er sie nach Aachen transportiren und vor seinem Palast aufstellen liess[2], und dass auch bei seinen Nach-

---

[1]) Agnellus Lib. Pontif. bei Muratori Scr. T. II. P. 1. p. 123. Procopius de bello goth. Lib. 1. c. 24. vgl. mit den richtigen Bemerkungen Rumohr's Ital. Forschungen. I. 283. Ob die Bilder des Königs in Rom, deren Verletzung die Tochter des Symmachus angeklagt wurde, auch musivisch oder von anderer Technik waren, muss dahin gestellt bleiben.

[2]) Vgl. C. P. Bock: Die Reiterstatue des Ostgothenkönigs Theoderich vor dem Palaste Karls des Grossen zu Aachen, in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthums-

folgern eherne Statuen nichts Ungewöhnliches waren geht daraus hervor, dass Theodat in einem an Justinian gerichteten Friedensvorschlage unter Anderem sich verpflichtete, seine Bilder sei es in Erz oder in anderem Stoffe nicht allein, sondern nur mit denen des Kaisers und zwar zur Linken aufstellen zu lassen[1].

Die Kunstliebe Theoderichs blieb dann auch nicht ohne Frucht. Vor seiner Regierung, um die Mitte des 5. Jahrhunderts, hatten die römischen Künstler schon nicht mehr mit den griechischen zu wetteifern vermocht; die in St. Paul vor den Mauern Roms und in S. Maria Maggiore ausgeführten Mosaiken stehen in Technik und Styl denen nach, welche um dieselbe Zeit in Ravenna auf Befehl der Galla Placidia unter griechischem Einflusse ausgeführt wurden. Die unmittelbar nach dem Tode des grossen Gothenkönigs entstandenen Mosaiken in S. Cosma e Damiano zu Rom sind dagegen wieder besser, in der Ausführung feiner und in der Composition wahrhaft grossartig und würdig, wohl geeignet den folgenden Jahrhunderten, wie es in der That geschah, als Vorbild zu dienen.

Der gothische Krieg machte dieser Nachblüthe ein Ende, und als der Frieden hergestellt war, trat unter der drückenden Herrschaft der Longobarden jener Zustand allmäliger Abnahme der Kräfte ein, den wir schon oben geschildert haben. Dennoch erlosch die Kunst nicht ganz, und namentlich war Rom der Schauplatz fortdauernder künstlerischer Thätigkeit.

Die Kunst an sich war es freilich nicht, welche man suchte, auf einen Ausdruck der innersten Gefühle in äusseren Gestaltungen kam es nicht an; aber das kirchliche Bedürfniss forderte die Kunst, und soweit dies reichte, liebte und übte man sie. Die Gegenstände frommer Verehrung sollten den Gläubigen nicht bloss in sinnlicher Gestalt nahe gebracht werden, sondern auch in einem strahlenden Glanze erscheinen, welcher dem nicht nachstand, mit dem die weltlichen Herrscher sich umgaben. Die Kaiser und die Glieder ihres Hauses hatten angefangen ihre Schätze diesem frommen Zwecke zu widmen, die heiligen Stellen mit Mosaiken und Bildern, und vorzugsweise mit Kirchengeräth in edlen Metallen zu schmücken. Jetzt ging diese Pflicht auf die römischen Bischöfe über, deren im ganzen Abendlande immer mehr steigendes Ansehen ihnen die Mittel und den Beruf dazu verlieh. Mit grosser Freigebigkeit bedachten sie daher die berühmten Kirchen ihrer Stadt, zu denen schon damals die katholischen

---

freunden im Rheinlande. Heft 5 (1844). Der Verfasser dieses gründlich durchgeführten Aufsatzes beweist überzeugend, dass das von Agnellus erwähnte Gerücht, welches die Statue dem Kaiser Zeno zuschrieb, wahrscheinlich ungegründet und sie unmittelbar für Theoderich ausgeführt sei.

[1]) Procop. a. a. O. L. I. c. 6 (Vol. II. p. 29). Ueber die in Rom befindlichen, angeblich von der Tochter des Symmachus beschädigten „εἰκόνας“ eod. Lib. III. c. 20 (II. 365).

Christen der entfernten Länder wallfahrteten; wir besitzen eine Sammlung von Lebensbeschreibungen dieser frühen Kirchenfürsten, welche hauptsächlich mit der Aufzählung solcher Weihgeschenke angefüllt ist[1]). Während der harten longobardischen Herrschaft wurden diese Stiftungen zwar seltener, aber sie blieben keinesweges aus, ja sie erlangten in gewissem Sinne eine höhere Bedeutung. Schon an sich musste die zunehmende Verwilderung den Wunsch der Kirche, dem Volke durch Glanz zu imponiren und es durch Bilder zu belehren, immer dringender machen. Dazu kam dann aber, dass gerade während der tiefsten Noth sich den römischen Bischöfen eine Aussicht öffnete, welche dem kirchlichen Schmucke ihrer Residenz eine sehr viel höhere Wichtigkeit gab. Während die arianischen Longobarden Italien bis zu den Mauern Roms verheerten, machte die Herrschaft des römischen Bischofs in weiter Ferne die wichtigsten Eroberungen. Unter den zwar nicht minder verwilderten, aber gleich anfangs (496) zum katholischen Christenthume bekehrten Franken in Gallien war eine Generation aufgewachsen, welche ihre frommen und sehnsüchtigen Blicke nach Rom richtete. Zugleich waren denn auch die Westgothen in Spanien vom Arianismus zur katholischen Kirche übergetreten (586), und endlich gelang es (597) den Sendboten Gregors des Grossen, die frische Kraft der Angelsachsen für den Dienst der Kirche zu gewinnen und ihr hier die eifrigsten und demüthigsten Anhänger zu erziehen. Schon jetzt leitete dieser fromme und staatskluge Papst durch seine Briefe die Angelegenheiten weit entfernter Nationen und selbst minder scharfblickende Augen mussten erkennen, dass aus den Trümmern des kaiserlichen Roms der Baum einer Macht emporwachse, der bald die Länder weithin beschatten werde.

Den Ausdruck dieses Gefühls können wir schon in einem Kunstwerke nachweisen, welches der Vorgänger Gregors, Pelagius II. (578—590), um die Zeit der Bekehrung der Westgothen, aber auch während der heftigsten Bedrängniss durch die Longobarden, wie die alte Inschrift ihm nachrühmt, „unter den Schwertern und Zornausbrüchen der Feinde" stiftete[2]). Es ist dies das musivische Bild an dem Triumphbogen der auf dem Grabe des hochverehrten römischen Märtyrers Laurentius vor den Thoren Roms errichteten Basilika, noch jetzt, wiewohl in einer durch späteren Umbau verän-

[1]) Liber pontificalis oder Catalogus Romanorum Pontificum bei Muratori. Scr. Tom. III. Es steht fest, dass der Bibliothekar Anastasius im 9. Jahrhundert, dem man früher den ganzen älteren Theil dieses Sammelwerkes zuschrieb, nur der Fortsetzer einer schon im 7. Jahrhundert und zwar mit Benutzung von Aufzeichnungen des 4. und des 6. Jahrhunderts angefertigten Arbeit war. Vgl. Röstell in d. Beschr. Roms. I. 207 und Piper, Einleitung in die monumentale Theologie S. 315.

[2]) Mira fides! Gladios hostiles inter et iras
Pontificem meritis haec celebrasse suis.
Beschr. Roms III. 2. p. 314.

derten Stellung, erhalten. Es hat insofern eine Aehnlichkeit mit dem Mosaik von S. Cosma e Damiano, als auch hier Christus die Mitte zwischen je drei Gestalten einnimmt, unter denen die Apostel Petrus und Paulus voranstehen und zuletzt der Stifter, Papst Pelagius, erscheint. Aber

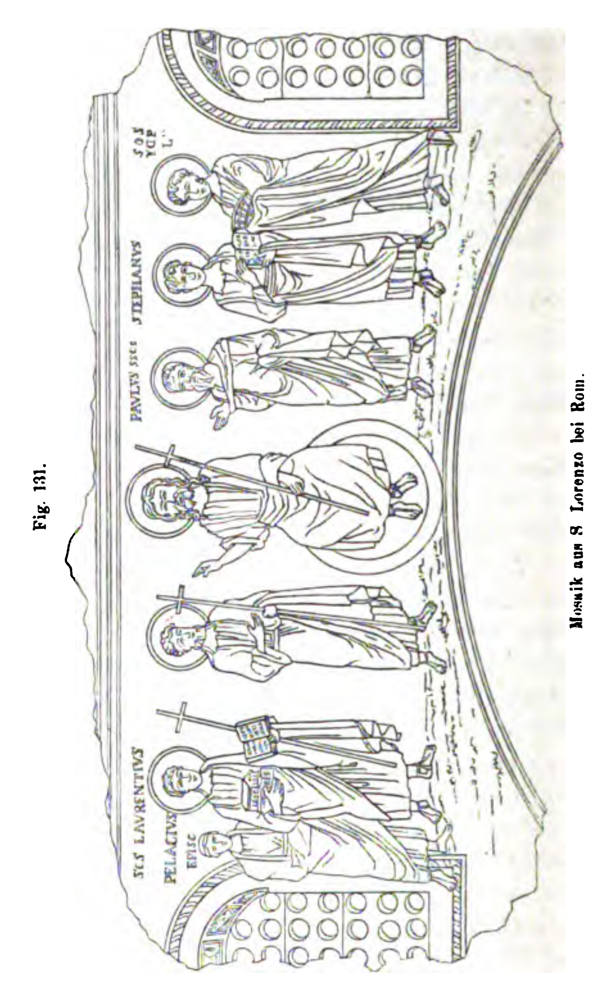


Fig. 131.

Mosaik aus S. Lorenzo bei Rom.

dort ist Christus in Wolken schwebend, also als himmlische Erscheinung, hier aber auf der Weltkugel sitzend, also als Herr der Welt dargestellt. Dies war zwar keine neue hier zum ersten Male vorkommende Erfindung, denn schon in der Concha von S. Vitale zu Ravenna (547) thront Christus auf der Weltkugel. Allein was in Ravenna ein frommes harmloses Phantasiebild war, gewann in der Herrscherstadt der alten Welt eine ganz andere Bedeutung, zumal da der Heiland hier nicht wie dort von zwei En-

geln, sondern von den beiden Apostelfürsten begleitet ist. Es war daher ein unzweideutiges Symbol der Herrschaft Christi durch seine Stellvertreter, die römischen Bischöfe, über die Welt. Dass es so aufgefasst wurde, kann man auch daraus schliessen, dass dieselbe Darstellung nun in Rom mehrere Male wiederholt wurde. In der Chornische von S. Teodoro am Fusse des Palatin, und in einer der Seitennischen von S. Costanza ist Christus ebenfalls auf der Weltkugel dargestellt, dort wiederum von den Apostelfürsten und ein Paar anderen Heiligen begleitet, hier nur mit einem Apostel, dem er ein Buch übergiebt, also muthmasslich wieder S. Petrus. Beide Mosaiken sind zwar nicht inschriftlich datirt und selbst ihr Styl ist durch Reparaturen und durch Uebermalung einzelner Stellen alterirt, aber Composition, Tracht und Technik, soweit man sie für erhalten oder beibehalten ansehen darf, entsprechen keiner Zeit besser, als dem Ende des 6. oder dem Anfange des 7. Jahrhunderts[1]). Auch S. Giorgio in Velabro scheint eine ähnliche musivische Darstellung gehabt zu haben[2]).

---

[1]) Das Mosaik der zweiten Seitennische in S. Costanza enthält Christus stehend zwischen zwei Aposteln, von denen einer eine Rolle mit den Worten: Dominus dat pacem hält; darunter Gebäude, welche Jerusalem und Bethlehem darstellen werden, vier Lämmer und mehrere Palmbäume. Vgl. Agincourt Mal. Tab. XVI. Nr. 2. — Ciampini, de sacris aedificiis tab. 32, und Crowe und Cavalcaselle a. a. O. I. S. 11 setzen die Mosaiken dieser Seitennischen in die Zeit des Gebäudes, also in die Constantinische, was bei dem ersten vermöge seiner völligen Unbekanntschaft mit stylistischer Kritik erklärbar, in dem modernen Werke aber, dessen Verfasser den allerstärksten Gebrauch von derselben machen, unverständlich ist, da selbst eine oberflächliche Vergleichung dieser Mosaiken mit den dem Gebäude gleichzeitigen des Umganges ihnen die kolossale Verschiedenheit der Technik sowohl wie der Vorstellungsweise gezeigt haben würde. Plattner (Beschr. Roms. III. 2. 452) und Burckhardt (Cicerone S. 741) gehen zu weit nach der anderen Seite, indem sie diese Mosaiken der Seitennischen in die Zeit Papst Alexanders IV. (1254—1261) verweisen, weil von diesem eine neue Weihe des Gebäudes berichtet wird. Allein auch dies ist unmöglich, wenn man ihren noch überwiegend altchristlichen Styl und ihre Technik mit der Richtung vergleicht, welche die Kunst in Rom schon in dem jedenfalls vor 1254 entstandenen Mosaik von S. Maria in Trastevere und anderen römischen Werken des 13. Jahrhunderts zeigt. Die rohe Technik verbunden mit dem Mangel späterer byzantinischer Einflüsse sprechen für die im Texte angegebene Zeit, welche auch dadurch bestätigt wird, dass die Mosaiken in S. Appollinare in Classe zu Ravenna, deren Entstehung im 7. Jahrhundert durch die Bildnisse des Kaisers Constantin († 685) und seiner Söhne Heraclius und Tiberius feststeht, in der technischen Behandlung eine auffallende Aehnlichkeit mit diesen Mosaiken von S. Costanza haben. An dem Mosaik von S. Teodoro sind einige Figuren ganz erneuert, aber die des Petrus und des Christus entsprechen völlig eben dieser Zeit.

[2]) Die Chornische von S. Giorgio enthält jetzt kein Mosaik, sondern eine Frescomalerei vom Ende des 13. oder Anfange des 14. Jahrhunderts, in der mehrere Nebengestalten, z. B. der ritterliche St. Georg nebst seinem Rosse auch der Erfindung nach dieser späteren Zeit angehören, welcher dagegen der auf der Weltkugel thronende Hei-

Unter Gregor dem Grossen hatte Rom noch schwerere Tage; ich habe schon seiner energischen Schilderung des Verfalles der Stadt gedacht. Grössere künstlerische Stiftungen werden auch nicht von ihm berichtet, aber dennoch zeigt er sich als Freund und Gönner der kirchlichen Kunst. Einem Mönche, der ihn um Bilder angeht, sendet er die des Christus und der Maria, des Petrus und Paulus, und den Bischof von Marseille, der in seinem Eifer gegen götzendienerische Neigungen gewisse Heiligenbilder hatte zerbrechen lassen, tadelt er und spricht dabei das berühmte, nachher so oft wiederholte Wort aus, dass man die Bilder nicht anbeten, aber aus ihnen lernen solle, was anzubeten sei, indem die Malerei den Unwissenden die Stelle der Bücher ersetzen müsse[1]). Und zugleich trug dieser Papst durch seine legislatorische Weisheit und durch Vorschriften für die Ordnung des Cultus, die er von den Trümmern des alten Roms aus in alle abendländischen Reiche sendete, mehr als einer seiner Vorgänger dazu bei, die Macht des neuen, geistlichen Roms zu begründen. Das Gefühl des Herrscherberufes, die Pflicht, den nordischen Pilgern, die nun immer zahlreicher dorthin wallfahrteten, tiefe und würdige Eindrücke zu gewähren, wich nun nicht mehr von dem Stuhle Petri, und schon seine nächsten Nachfolger begannen trotz ihrer Armuth und Bedrängniss aufs Neue ihre Kirchen reich zu schmücken. Es ist charakteristisch, dass Honorius I. (625—638) die vergoldeten Ziegel des Tempels der Venus und Roma auf das Dach der Peterskirche versetzte; es war ein Symbol der Uebertragung der Herrschaft von dem alten heidnischen auf das christliche Rom. Derselbe Papst eröffnet aber auch die Reihe von Mosaiken des 7. und 8. Jahrhunderts, die uns noch jetzt erhalten sind. Sie stehen den älteren an Pracht und Goldglanz nicht nach, vielmehr ist das Gold eher reichlicher verwendet. Auch zeigen die pomphaften Inschriften, welchen Werth man darauf legte; keine einzige unterlässt es, den Metallglanz, das Gold, die Pracht ausdrücklich zu rühmen[2]). Im Style dagegen unterscheiden sie sich von jenen früheren mannigfach und durchaus in ungünstiger Weise. Die

---

land so wenig entspricht, dass man ihn für die Nachahmung eines hier bestandenen Mosaikbildes halten muss.

[1]) Greg. M. Epist. Lib. IX. ep. 52. ep. 105. vgl. Lib. XI. ep. 13. Gentibus pro lectione pictura est. Saltem in parietibus videndo legunt, quod legere in codicibus non valent.

[2]) An dem von Honorius I. gestifteten Mosaik von S. Agnese beginnt die Inschrift: Aurea concisis surgit pictura metallis, dem dann in elf anderen Versen Vergleiche dieses Glanzes mit dem der Aurora und der vom Morgenroth gefärbten Wolken, des Mondes und des Pfauenschweifes, alle schwülstig ausgemalt, folgen. Man sieht, der Gedanke des Glanzes beschäftigt den Verfasser der Inschrift vielmehr als die Heiligkeit der dargestellten Gestalten. Anfangsverse einiger anderen Inschriften s. S. 574 Anm. 1. Bei allen schliesst der erste Hexameter mit dem Worte: metallis.

Technik ist roher, die Zeichnung schlechter, die Farbentöne sind ohne Uebergänge grell nebeneinander gestellt, die Züge der Gesichter starr, mit grossen, glotzenden Augen, in krankhafter Abmagerung der Wangen, meist mit unnatürlich niedrigem Schädel, die Bewegungen steif und in ermüdendem Parallelismus wiederholt, die aus der Antike beibehaltenen Gewandmotive missverstanden. Neben diesen Spuren der Unkenntniss und Nachlässigkeit finden sich dann aber auch die einer Annäherung an die gleichzeitige griechische Kunst. Während die antiken Gewänder bei Christus und den Aposteln beibehalten werden, kommt bei anderen Heiligen die steife und überladene byzantinische Hoftracht auf, statt der freieren Haltung findet sich nun die unbedingte Durchführung der Vorderansicht, statt der wirksamen Zusammenstellung weniger Gestalten die Häufung der Figuren zu gleichgültigen Massen. Wenn früher Christus stets den Mittelpunkt bildete, tritt nun die Jungfrau mehr und mehr an seine Stelle. Es mag sein, dass manche dieser Züge nicht unmittelbar durch Entlehnung aus der byzantinischen Kunst, sondern durch die gleichartigen Veränderungen der religiösen Ansichten und der Gebräuche entstanden sind. Der Cultus der Jungfrau, die Verehrung mönchischer Ascetik stieg hier wie dort, der byzantinische Luxus fand sowohl bei den vornehmen Italienern als bei den Barbarenfürsten und zum Theil auch in der Kirche Nachahmung. Aber es ist auch sehr erklärlich, dass die Künstler im Gefühl ihrer Schwäche auf die in steter Uebung gebliebene Kunst des östlichen Reiches hinblickten oder von ihren Gönnern darauf hingewiesen wurden. Gewisse Gegenstände des künstlerischen Luxus, Teppiche, Emails, Schmucksachen mancher Art, wurden ohnehin im Orient allein oder doch feiner und sorgfältiger gearbeitet, als in Italien, kamen daher vielfach durch den Handel hierher, und wurden nachgeahmt. Dieser Zusammenhang mit der byzantinischen Kunst wurde dann im 8. Jahrhundert noch bedeutend verstärkt und zwar durch ein Ereigniss, welches gerade eine entgegengesetzte Wirkung beabsichtigte.

Ich meine den im Orient ausbrechenden Bilderstreit. Auch im Abendlande waren die Meinungen getheilt, aber die Meisten, selbst die, welche eine abgöttische Verehrung befürchteten und ihr vorbeugen wollten, glaubten doch der Einwirkung der Bilder auf das Volk nicht entbehren zu können, und die Päpste stellten sich mit Entschiedenheit auf ihre Seite. Theils aus Ueberzeugung, theils aber auch aus politischen Gründen hielten sie es für angemessen, jenem gewaltsamen Eingriffe der byzantinischen Kaiser in eine kirchliche Angelegenheit kräftig entgegenzutreten. Sie waren so die Vertheidiger einer populären Sache und erlangten zugleich eine wünschenswerthe Selbstständigkeit. Sie wurden daher noch eifrigere Förderer kirchlichen Schmuckes als sie schon bisher gewesen waren, und ge-

währten mit Freuden den griechischen Mönchen, die als Bilderfreunde verfolgt wurden, die Aufnahme auf römischem Boden. Es wurden eigene Klöster für sie gestiftet[1]) und es war natürlich, dass man ihnen Gelegenheit zur Ausübung ihrer Kunst gab, dieselbe mit Wohlgefallen betrachtete und, da ihre Ueberlegenheit unverkennbar war, nachahmte. Rom selbst wurde dadurch vorübergehend eine Colonie griechischer Kunst: die grosse Zahl griechischer Ausdrücke, welche im Pontificalbuche bei den Stiftungen Hadrians I. und Leos III. vorkommen, sind ein Beweis dieses griechischen Einflusses[2]). Es ist indessen zu bemerken, dass diese Ausdrücke sich meistens auf Arbeiten der Goldschmiedekunst beziehen, und so verrathen, bei welchem Kunstzweige man sich der griechischen Arbeiter am Meisten bediente. Die Prachtliebe der Päpste nahm dann, als sie durch die fränkischen Siege von der Bedrängniss durch die Longobarden befreit und durch die Schenkungen Pipins und Karls des Grossen bereichert waren, einen noch grösseren Maassstab an. Hadrian I. (772—795) verwendete, wie sich aus den Angaben des Pontificalbuches berechnen lässt, mehr als dreitausend Pfund Goldes und fast zweitausend Pfund Silbers auf kirchlichen Schmuck[3]) und seine Nachfolger Leo III. und Paschalis gingen noch weiter.

Wir müssen uns die Pracht, in welcher die römischen Kirchen jetzt erschienen, als eine höchst glänzende und reiche denken, von allen Seiten strahlte Gold und Silber. Eine Beschreibung der alten Peterskirche vom Ende des achten oder Anfang des neunten Jahrhunderts giebt uns davon eine lebendige Anschauung. Bildwerke und Altäre, sogar zum Theil der Fussboden der Krypta waren vergoldet; Silberplatten bedeckten das Hauptportal, die Balken unter dem Triumphbogen und über einzelnen Altären, sogar den Weg vom Choreingange bis zur Confession[4]). Man sieht, das Bedürfniss prachtvoller Geräthe genügte der frommen Freigebigkeit nicht, man kannte in der Verwendung des edeln, strahlenden Metalls keine Grenzen. An Festtagen wurden Teppiche aufgehängt, die mit Gold und edeln Steinen

[1]) Lib. pontificalis im Leben Pauls I. und Hadrians.

[2]) S. d. Aufzählung dieser griechischen Kunstwörter und die näheren Citate bei Labarte a. a. O. Th. I. 118, 119. Derselbe Schriftsteller macht (Th. IV. S. 108) auch darauf aufmerksam, dass im 7. und 8. Jahrhundert mehrere, aus griechischen oder griechischer Kunst zugänglichen Gegenden stammende Päpste regierten. So Johann IV. (640—642) aus Dalmatien, Theodor (642—649) aus Palästina, Agathon (678—682) und Sergius (678—701) aus Sicilien, und Johann VII. (705—707), der schlechtweg als griechischen Ursprungs bezeichnet wird. In der That mag auch dies den Einfluss der byzantinischen Kunst begünstigt haben.

[3]) Piper, a. a. O. S. 337, 346.

[4]) Bunsen in der Beschreibung der Stadt Rom. II. Abth. 1. S. 75 ff.

prangten. Auch Malereien wurden vielfältig angebracht; ganze Kirchen waren damit geschmückt.

Von diesen Malereien selbst sind uns keine, wenigstens keine erheblichen und zweifelsfreien Ueberreste geblieben[1]), wohl aber gewähren die erhaltenen Mosaiken eine ziemlich genügende Anschauung der Wandelung des Styls. Als Ausgangspunkt mögen dabei die erwähnten, dem Ende des 6. Jahrhunderts angehörigen Mosaiken von S. Lorenzo dienen; sie zeigen, im Vergleich mit denen von S. Cosma e Damiano, die bereits überraschend vorgerückte Rohheit und Stumpfheit des Gefühls, harte Züge, grosse, stiere Augen, breite, schwere Umrisse, unverstandene Zeichnung und nachlässige Ausführung, aber noch keinen byzantinischen Einfluss. In dem von Honorius I. (625—638) gestifteten Bilde in der Apsis von S. Agnese ist dieser unverkennbar; nicht nur der Schmuck mit dem die Heilige bekleidet ist, sondern auch die schlanken Verhältnisse der Figuren deuten darauf hin. Die Technik ist nicht besser wie dort und die Composition eher trocken und dürftig; aber die beiden männlichen Gestalten neben der Heiligen, Papst Honorius, die von ihm erbaute Kirche darbringend, und ein Apostel, wahrscheinlich S. Petrus[2]), sind nicht unwürdig, und in der Haltung und dem freilich fast zu kleinen Kopfe der heiligen Agnes ist der Ausdruck von Jungfräulichkeit, Anmuth und Reinheit nicht ganz misslungen. Bedeutender ist die figurenreiche Darstellung in dem Oratorium S. Venanzio beim Baptisterium des Laterans, auf welcher die Bildnisse der Päpste Johann IV. (640—642) und Theodorus (642—649) die Zeit der Entstehung fixiren. Die Gestalten Christi und zweier Engel, welche im oberen Theile der Concha als halbe Figuren auf Wolken schweben, zeigen noch wohlverstandene Reminiscenzen des altchristlichen Styles. So auch die Jungfrau, die unter dem Heilande nach alter Weise mit aufgehobenen Händen betet. Dagegen ist in dem reichen musivischen Schmucke des Triumphbogens das byzantinische Element stärker vertreten; die acht auf den beiden Seiten neben der Concha stehenden Heiligen meistens in byzantinischer Tracht, alle in der Vorderansicht, mit den senkrechten Falten der Gewandung und der gleichen, vorschriftsmässigen Stellung der auswärts

[1]) Einige Katakombenmalereien im Coemeterium S. Pontiani, darunter ein Christuskopf, der bei Aringhi I. S. 379, bei Aginc. tab. 10 Nr. 9 und endlich bei Crowe I. p. 9, aber überall ungenügend, hier besonders sehr modernisirt dargestellt ist, werden dieser Zeit angehören. Von den bei Rumohr, Ital. Forsch. I. S. 246 erwähnten Wandmalereien in S. Prassede ist nur noch die Gruppe der Jungfrau Maria (hier ohne Kind) mit den beiden heiligen Schwestern Praxedis und Pudenziana, im byzantinischen Costüm und ausdruckslos, erhalten.

[2]) Aginc. Peint. Tab. XVII. Nr. 2. Auch die folgenden Mosaiken sind sämmtlich auf dieser Tafel bei Agincourt dargestellt, zwar in sehr kleinen Zeichnungen, welche indessen doch die Composition erkennen lassen.

gerichteten Füsse erinnern lebhaft an das Gefolge Justinians auf dem Wandbilde von S. Vitale in Ravenna. Das kleinere musivische Bild in S. Stefano rotondo, ebenfalls eine Stiftung des Papstes Theodorus, hat die eigenthümliche Darstellung eines mit Edelsteinen geschmückten Kreuzes (crux gemmata) mit dem Medaillon Christi darüber, also eine Andeutung der Kreuzigung ohne die gehässige Realität des schmachvollen Todes, und daneben zwei spätere Heilige in geistlicher Tracht, deren Köpfe, wie es von nun an gewöhnlich ist, schattenlos und leer sind. Noch steifer ist der in vollem byzantinischen Staat dargestellte S. Sebastian in S. Pietro ad Vincula, aus der Stiftung Papst Agathon's (678—682).

Vom Tode Agathon's (682) bis zum Regierungsantritte Leo's III. hören wir zwar von einigen Malereien und Mosaiken in den römischen Kirchen, doch ist nichts davon erhalten[1]. Das Wenige indessen, was wir von den zahlreichen Stiftungen dieses prachtliebenden Papstes (795—816) besitzen, zeigt uns im Wesentlichen noch denselben Styl, wie vor dieser Lücke. In der Kirche S. Nereo ad Achilleo, die er an dieser Stelle neu erbauen liess, gehören ihm noch die Mosaiken am Triumphbogen. Sie sind ihrem Gegenstande nach neu und anziehend; das historisch biblische Element tritt nämlich mehr hervor, als man es bisher gewohnt war. Christus erscheint in der Mitte der Composition in ganzer Gestalt, mit goldenem Gewande bekleidet und von dem ovalen Nimbus, der sog. Mandorla, umgeben, neben ihm schweben aber zwei jugendliche Gestalten in weissen Gewändern, und auf den niedrigeren Theilen des Bogens sieht man drei Apostel am Boden liegend und ihre Toga vor das Gesicht erhebend, wie um ihre Augen gegen blendendes Licht zu schützen. Es ist also die Transfiguration, welche zwar schon zu Ravenna in S. Apollinare in Classe im 6. Jahrhundert vorgekommen war, aber nur in symbolischer Andeutung, indem das Kreuz im Nimbus zwischen den namentlich bezeichneten Halbfiguren Moses und Elias schwebt, während sie hier in zwar stylgemässer, aber doch im Wesentlichen realistischer Darstellung erscheint. Daneben sieht man auf jeder Seite der Wand die Jungfrau nebst einem Engel, das eine Mal sie allein auf einem Sessel anscheinend die Verkündigung empfangend, das andere Mal mit dem Kinde, das zwar noch nicht segnend, sondern mit zusammengehaltenen Händen, aber doch schon nach byzanti-

[1]) Das aus der Peterskirche stammende, seit 1636 in S. Maria in Cosmedin bewahrte musivische Fragment, die Jungfrau mit dem Kinde und St. Joseph nebst dem knienden Donatar (Aginc. tab. 17 Nr. 8) kann, wenn auch in einer von Johann VII. (705—707) gestifteten Kapelle gefunden, unmöglich der Zeit dieses Papstes angehören. Die Technik ist roh, aber der feine, etwas sentimentale Ausdruck der Köpfe, und die eigenthümliche, von byzantinischer Weise sehr verschiedene Schlankheit der Körper sind mit dem 8. Jahrhundert unvereinbar und deuten entschieden auf das 12. oder 13.

nischer Weise gerade und ernsthaft auf dem Schoosse der Mutter sitzt. Die Ausführung ist nicht bloss ebenso roh, wie früher, sondern noch matter und lebloser, die Gewandlinien sind gerade und ohne Schwung, die Umrisse der Gesichter breite rothe Striche, die Köpfe ganz ohne Schatten, die Körper nur mit schwacher Andeutung derselben.

Zu den bedeutendsten baulichen Unternehmungen Leo's gehörte die Einrichtung eines grossen Festsaales (Triclinium) im lateranischen Palast, welcher zum Empfange fürstlicher Personen und zu feierlichen Mahlzeiten am Weihnachts- und Osterfeste diente, und den er mit Säulen von Porphyr und weissem Marmor, mit Gemälden und Mosaiken reich ausschmückte. Der Saal selbst existirt lange nicht mehr; doch war eine der grossen Tribunen, welche ihn auf drei Seiten zierten, noch im vorigen Jahrhunderte erhalten, wo man sie abbrach, aber in einer zu diesem Zweck errichteten Nische eine Copie des Mosaikbildes ihrer Wölbung anfertigen liess[1]. Sie ist uns wichtig, weil sie wenigstens von der Anordnung dieser durch ihren Gegenstand merkwürdigen Composition eine zuverlässige Anschauung gewährt. Man sieht am Gewölbe den Heiland, welcher nach der Auferstehung in die Mitte seiner Jünger zurückkehrt. Neben dem Gewölbe ist auf der einen Seite der Heiland auf dem Throne dargestellt, und vor ihm knieend der Papst Sylvester und der Kaiser Constantin; jener empfängt von Christus die Schlüssel, dieser eine Fahne, also die Zeichen geistlicher und weltlicher Gewalt. Auf der anderen Seite sehen wir in entsprechender Darstellung den heiligen Petrus auf dem Throne, und vor ihm die knieenden Gestalten des Papstes Leo selbst und Karls des Grossen, von denen jener das Pallium, dieser wiederum die Fahne aus den Händen des Apostels annimmt. Die Copie scheint eine ziemlich treue und lässt den Charakter jener Frühzeit noch sehr wohl erkennen. Dennoch sind die Köpfe Leo's und Karl's, also gleichzeitiger und in Rom wohlbekannter Fürsten, ebenso leer und allgemein gehalten, wie die übrigen, so dass die Urheber des Originals, wie es scheint, nicht einmal den Gedanken porträtartiger Darstellung hatten.

Ein besonders eifriger Gönner der Kunst war Leo's Nachfolger Paschalis (817—824), indem er in seiner kurzen Regierung drei Kirchen Roms, S. Prassede, S. Cecilia und S. Maria in Domnica, mit umfangreichen, durch Inschriften und sein Monogramm bezeichneten Mosaiken ausstattete. In S. Prassede ist ausser der Chornische nebst ihren Umgebungen auch noch eine Seitenkapelle, in welcher er die Reliquien von vierzig Märtyrern

---

[1]) Es ist dies die bekannte Nische neben der heiligen Treppe. S. Plattner in der Beschreib. der Stadt Rom. III. 1. 552, vgl. S. 546 und die Abbildung bei Gutensohn und Knapp Taf. 43.

niederlegte, in dieser Art geschmückt und zwar diese nicht bloss im Inneren, sondern auch auf ihrer Eingangsseite und so reich und goldstrahlend, dass das Volk ihr den Namen des „Paradiesesgartens" gegeben hat. Bemerkenswerth sind an diesen Mosaiken schon die Gegenstände, weil sie zugleich die zunehmende Gedankenarmuth und den wachsenden Mariencultus zeigen. In S. Prassede und in S. Cecilia sind die Mosaiken der Chornische und zum Theil auch ihrer Umgebungen aus S. Cosma e Damiano entlehnt; sogar die Inschriften sind Nachahmungen der dortigen mit schwachen und ziemlich barbarischen Abänderungen[1]). Nur der Fries oberhalb der Concha in S. Cecilia giebt etwas Neues, nämlich statt der dort und noch in S. Prassede befindlichen apokalyptischen Bilder die thronende Jungfrau mit dem Kinde, und neben ihr auf jeder Seite ein Engel und je fünf gekrönte Frauen, vielleicht die klugen Jungfrauen aus dem evangelischen Gleichnisse, und dahinter Gebäude, muthmasslich Bethlehem und Jerusalem. Es ist also eine Nachahmung der gewohnten Darstellung Christi und der zwölf Aposteln, hier in ziemlicher gedankenloser Weise in das Weibliche übersetzt[2]). Es ist interessant, wie die Jungfrau immer höher steigt. In S. Nereo ed Achilleo unter Leo III. erscheint sie zum ersten Male in den Mosaiken des Chores, aber noch an einem Seitenplatze, in S. Cecilia thront sie schon in der Mitte des Frieses über dem Haupte Christi, aber doch noch in kleinerer Dimension. In S. Maria in Domnica endlich (jetzt gewöhnlich: in Navicella genannt), hat Christus die Stelle eingenommen, welche Maria eben inne hatte; er erscheint am Friese in kleiner Dimension, während Maria in kolossaler Grösse in der Concha thront, das Kind in voller Vorderansicht auf ihrem Schoosse, neben ihr auf beiden Seiten die dicht gedrängten Schaaren geflügelter und bekleideter Engel, deren zahllose Menge durch die übereinander emporragenden Nimben angedeutet ist, zu ihren Füssen knieend des Papstes winzige Gestalt. An den Pfeilern zur Seite der Nische stehen dann zwei Männer, wahrscheinlich Propheten, welche auf die Jungfrau hinweisen[3]). Gerade diese neue Composition zeigt das Erlöschen des künstlerischen Verständnisses am Stärksten. Während bisher, selbst noch in S. Nereo ed Achilleo, die Figuren sich vortrefflich dem

---

[1]) In S. Cosma e Damiano lautet der erste Vers: Aula Dei claris radiat speciosa metallis; in S Prassede: Emicat aula pie variis decorata metallis; in S. Cecilia: Haec domus ampla micat variis fabricata metallis. Auch Versmaass und Sprache bekunden den wachsenden Vorfall.

[2]) Nur das Mosaik der Nische ist in S. Cecilia erhalten, das Uebrige bei einer Restauration im vorigen Jahrhundert untergegangen und uns nur durch die bei Agincourt, Tab. 17. Nr. 14 wiederholte Abbildung in Ciampini Vet. Mon. II. Tab. 51 bekannt. Beschr. Roms III. 3. 638.

[3]) Aginc. Tab. 17. Nr. 15. Beschr. Roms III. 1. 494.

Raume anfügten, ist hier alles schwer und lastend. Statt der schwebenden Gestalt Christi, wie man sie in S. Cosma e Damiano vor Augen hatte, der plumpe, viereckige Thronsessel der Jungfrau, die so kolossal gehalten ist, dass sie obgleich sitzend mit ihrem Haupte an die Spitze des Bogens reicht; statt der Nebengestalten mit luftigen Zwischenräumen und mit rhythmischem Wechsel der Haltung die festen Massen der dichtgedrängten Engelschaaren mit den aufgehäuften Nimben. Freilich lassen auch die Mosaiken in S. Prassede und S. Cecilia trotz der Entlehnung des Motivs aus S. Cosma e Damiano in der Ausführung den Mangel des feineren Gefühls erkennen; an Stelle lebensvoller, wechselnder Bewegung ist überall starrer Schematismus getreten. Die drei Nebengestalten auf jeder Seite des Heilandes, die dort durch die Annäherung des mittleren Heiligen an die Christus zunächst stehenden Apostelfürsten einen sehr fühlbaren Rhythmus bilden, sind hier alle gleich hoch und in gleichen Abständen soldatisch nebeneinander gestellt; die vier und zwanzig Aeltesten ihre Kronen darreichend, auf jeder Seite drei Reihen von je vier übereinander emporragender Gestalten, haben die Arme alle in gleichem Winkel gebogen, und geben also feste Massen mit einem ermüdenden Parallelismus der Linien. Selbst die Blumen auf dem Fussboden und die Früchte und Blumen in dem am Rande der Concha aus Vasen aufsteigenden Kranze sind mit steifer Symmetrie vertheilt. Die Körper sind hölzern, die Gesichter zwar keineswegs finster, das ascetische Element herrscht weniger vor, als auf früheren Mosaiken, aber sie sind dafür glatt, ausdruckslos, fast ohne Schattirung. Die Tracht der weiblichen Gestalten ist byzantinisch, die der Apostel und Engel antik, aber mit unverstandenem Faltenwurf. Auch der Typus Christi ist verändert, das Gesicht länglich und spitz, aber mit breiter Stirn und grossen, starren Augen.

Noch tiefer steht dann das Mosaik der Chornische in S. Marco zu Rom, auf dem der Papst Gregor IV. (827—844) als Stifter erscheint. Die Composition schliesst sich wieder an die von S. Cosma e Damiano an; aber die Gestalten sind nicht mehr schwebend oder auf dem gemeinsamen Boden stehend, sondern einzeln auf Piedestals gestellt, und dabei von steifester Haltung und schlechtester Zeichnung. Breite Umrisslinien, langgedehnte Körper, eckige Gesichter mit grossen starren Augen und grellen weissen Lichtern auf dem Nasenrücken und den Wangen zeigen, dass man das Gefühl für Einheit und Harmonie im äussersten Grade verloren hatte[1].

[1]) Das Mosaik in S. Francesca Romana, welches Kugler (Gesch. der Malerei I. 81) und Andere auf Grund einer Nachricht des Liber pontificalis c. 105, 37 (die aber nur ganz unbestimmt von Malereien spricht) dem Papst Nikolaus I. (858—867) und folglich der karolingischen Zeit zuschreiben, scheint mir etwa dem 11. oder gar 12. Jahrhundert anzugehören. Es trägt schon Spuren des wiedererwachenden architektonischen Gefühls.

Die wachsende Macht des päpstlichen Stuhls und die eifrige Pflege, welche Leo III. und Paschalis der Kunst widmeten, hatten also nicht vermocht, den bereits begonnenen Verfall aufzuhalten. Gerade in dieser Zeit war er rasch vorgeschritten.

Im übrigen Italien sah es nicht besser aus. Die Schuld lag keinesweges an einer directen, feindlichen Einwirkung der Longobarden. Obgleich roher und spröder als die Gothen lernten sie doch bald die Kunst als einen höheren Luxus schätzen, und sobald sie sich zur katholischen Kirche bekannten, unterliessen sie nicht, ihre Frömmigkeit durch Stiftungen von Kirchenschmuck und Bildwerken zu bezeugen. Schon die Königin Theodelinde, welche die Kathedrale zu Monza bauete und mit reichen Geschenken ausstattete, liess in ihrem Palaste in derselben Stadt grosse Gemälde von Thaten der Longobarden ausführen, von denen der etwa zweihundert Jahre später lebende Geschichtschreiber dieses Volkes rühmt, dass man darin die Tracht und Haltung der damaligen Longobarden, namentlich die Art wie sie das Haar geschoren, deutlich erkennen könne[1]. König Luitprand (712—743) liess eine Basilika, in der Nähe seines Lustschlosses Olona, und die Kirche S. Pietro in Pavia, welche dadurch den Namen in coelo aureo erhielt, mit Mosaiken, und ein Herzog Anthimus eine von ihm zu Neapel erbaute Kirche mit Malereien[2]) schmücken. Dass die Kirche S. Johann in dem Städtchen Gravedona am Nordende des Comer Sees Gemälde besass, welche im Jahre 823 schon vor Alter verblasst waren, also wahrscheinlich aus der Longobardenzeit stammten, ergiebt eine Nachricht in den Annalen von Fulda über ein wunderbares Erglänzen dieser Bilder[3]. Von allen diesen longobardischen Leistungen ist aber nichts erhalten, und selbst aus der karolingischen Zeit können wir in Italien ausserhalb Roms nur ein einziges grösseres Werk malerischer Technik nachweisen, nämlich das Mosaik in der Chornische von S. Ambrogio in Mailand, um 832 gestiftet[4]. Es enthält auf Goldgrund die kolossale Gestalt Christi, auf hohem Throne sitzend, mit streng typischem Antlitz. Neben ihm stehen die heiligen Gervasius und Protasius, und darüber schweben die Erzengel Michael und Gabriel, Kronen darbringend. Unten noch einige Brustbilder von Heiligen in kleinerer Dimension, zur Seite endlich Palmen und die Städte Mediolanum und Turonica, beide durch bunte, kuppelartige Kirchen repräsentirt, durch deren geöffnete Thüren man den heiligen Ambrosius sieht, dort, wie er am Altare fungirt, hier wie er dem auf der Bahre lie-

---

[1]) Paul. Diac. de gest. Long. Lib. IV. c. 23 bei Muratori Scr. I. 241.

[2]) Daselbst Lib. VII. c. 58 und Piper, a. a. O. S. 366.

[3]) Annal. Fuld. ad ann. 823 bei Pertz Scr. T. I. p. 358.

[4]) Eine freilich nicht charakteristische Abbildung bei du Somérard, L'art au moyen age. Album, série IX. pl. 18.

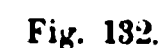
genden heiligen Martinus die Leichenrede hält. Es bezieht sich dies auf die Legende, dass der mailändische Heilige vom Altare wunderbarerweise nach Tours versetzt sei, um dem so eben verstorbenen heiligen Martinus die letzte Ehre zu erweisen. Die Ausführung hat manche Mängel mit den gleichzeitigen römischen Mosaiken gemein, die dicken Umrisse, die grossen starren Augen, die bleiche, leichenhafte Farbe der Gesichter mit dem grellen Roth der Lippen und der Wangen; aber sie ist technisch sauberer, zeigt ein besseres Verständniss der antiken Gewandmotive und lebendigere Bewegung. Die Inschriften über den beiden Erzengeln sind griechisch, wenn auch incorrect, und auch bei den lateinisch geschriebenen Namen, selbst bei dem des Ambrosius, sind griechische Buchstaben eingemischt, während dann wie gewöhnlich ausführliche lateinische Verse folgen. Auch die stylistische Verschiedenheit deutet darauf hin, dass die Arbeit zwar von abendländischen Händen ausgeführt sei, aber unter einem stärkeren byzantinischen Einflusse, als in Rom; ein Einfluss, der sich aus dem engeren Zusammenhange mit Ravenna und den anderen östlichen Küstenländern und aus dem Umstande erklären lässt, dass sich im übrigen Italien nicht wie in Rom eine wenn auch entartete künstlerische Tradition erhalten hatte, und Einzelne daher im Gefühle ihrer Schwäche und des Uebergewichts der byzantinischen Kunst leicht darauf kommen konnten, bei dieser Hülfe zu suchen.

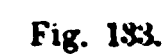
Noch tiefer als die malerische Technik war die Plastik gesunken. Auch im griechischen Reiche war sie vernachlässigt; aber es blieb doch noch soviel künstlerisches Wissen und Vermögen, um im Falle des Bedürfnisses einfacheren Aufgaben zu genügen. In Italien war sie im 8. Jahrhundert fast verschollen; von der Uebung des Erzgusses[1]), von grösseren Statuen in Stein ist keine Spur. Den Verfassern des Liber pontificalis ist selbst das Wort: Statua nicht mehr geläufig; sie brauchen stets das Wort: imago, ohne die Technik zu bezeichnen, auch da wo der Zusammenhang ergiebt, dass es sich von plastischen Arbeiten handelt[2]). Reliefs in Stein wurden wohl ausgeführt, allein die wenigen, deren Entstehung in dieser Zeit feststeht, zeigen die wachsende Rohheit. Schon das aus der alten Kathedrale zu Monza in die jetzige übertragene Relief vom Ende des 6. Jahrhunderts, ein Denkmal des Dankes für die Schenkungen der Königin Theodelinde, ist steif und roh, aber im Vergleiche mit dem, von dem longobardischen Herzog Pemmo um 738 in Cividale in Friaul gestifteten Altare kann man es noch stylvoll nennen. Hier sind in der That die auf

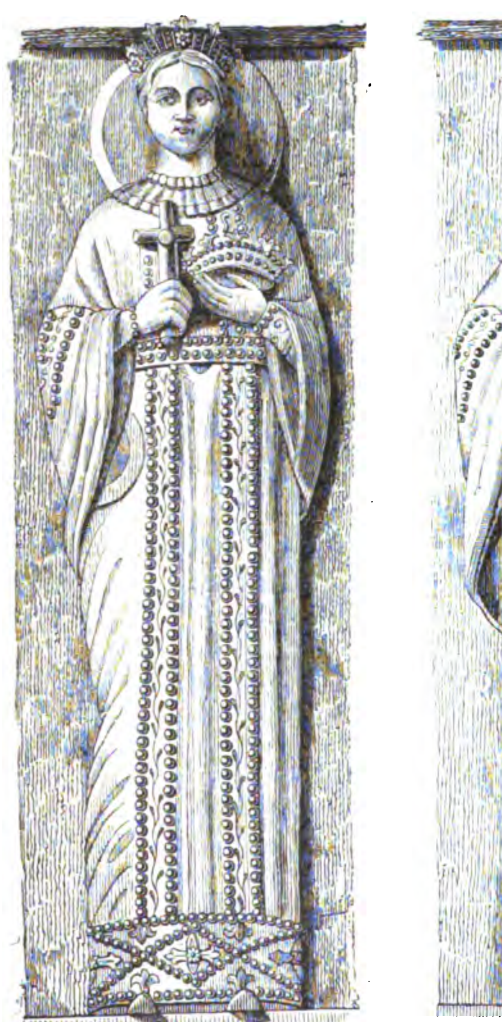
[1]) Hadrian I. (772—795) liess zwar an der Peterskirche eine eherne Thüre anbringen, es war aber eine aus Perugia herbeigeführte, ohne Zweifel antike Thüre.

[2]) Lib. pontif. ed. J. Vignolius, Romae 1742. Vol. II. p. 105. Labarte a. a. O. Vol. I. p. 337.

allen vier Seiten angebrachten Reliefs das Aeusserste barbarischer Stumpfheit und Formlosigkeit. Die Gesichter sind breite Ovale auf dünnem Halse, in denen die Andeutungen von Nase und Mund und die unglaublich grossen,


Fig. 132.


Fig. 133.





Reliefgestalten aus Cividale.

glotzenden Augen ohne Vermittlung angebracht sind; die Gewänder zeigen kaum eine Spur der darunter befindlichen Körper, und die Arme der Engel, welche die aus einer Art Blätterkranz gebildete Glorie Christi halten,

haben Arme von einer Länge, die fast der des ganzen Körpers gleichkommt[1]. Es war daher sehr begreiflich, dass die Stifterin einer zu einem Nonnenkloster gehörigen kleinen Kirche desselben Städtchens, eine ebenfalls noch im 8. Jahrhundert lebende longobardische Herzogin, zur Ausschmückung derselben griechische Künstler herbeizog; denn solchen müssen wir die acht überlebensgrossen Heiligengestalten zuschreiben, welche, an den Wänden dieses Kirchleins in Stuckrelief ausgeführt (Fig. 132, 133), in Körperbildung, feierlicher, steifer Haltung und schmuckreicher Tracht vollkommen das Gepräge der byzantinischen Kunst und zwar in nicht unwürdiger Weise tragen[2]. Allein griechische Künstler waren im Binnenlande nicht so leicht zu erlangen, wie in den Küstenländern des adriatischen Meeres, und so kam es denn, dass die Plastik immer mehr erlosch und in Vergessenheit gerieth.

Nur in den Kleinkünsten, die zum persönlichen Luxus und zum Schmuck der Kirchen fortdauernd gebraucht wurden, namentlich in der Goldschmiedekunst erhielt sich ihre Tradition noch immer. Aber gerade hier machten die sauber gearbeiteten Kostbarkeiten der griechischen Kaiserstadt, die als Geschenke oder durch den Handel auch jetzt häufig nach Italien kamen, den einheimischen Meistern eine bedenkliche Concurrenz und nöthigten sie, besonders wo Figuren darzustellen waren, in Ermangelung einheimischer Vorbilder diese fremden Werke nachzuahmen. Schon unter den Schätzen der Domkirche zu Monza, welche erweislich oder wahrscheinlich aus den Schenkungen der Königin Theodelinde und Gregors des Grossen herstammen, ist die byzantinische Form vorherrschend, selbst da wo die Arbeit abendländisch zu sein scheint. Einen Beweis, wie diese Nachahmung der byzantinischen Kunst fortschritt, und zu welchen günstigen Resultaten sie unter der Hand eines geschickten Meisters führen konnte, gewährt ein grossartiges Werk in S. Ambrogio zu Mailand. Es ist die prachtvolle, aus vergoldeten silbernen Platten zusammengesetzte Bekleidung, welche den Hauptaltar dieser Kirche auf allen vier Seiten umgiebt, zufolge der Inschriften von dem Erzbischof Angilbert (seit 827) gestiftet und von einem Goldschmiedmeister Wolvinius gefertiget. Stark erhabene, durch Edelsteine, Emails und Filigranarbeit reich verzierte Leisten theilen die vier verschiedenen Tafeln nach wechselnden, zum Theil sehr gefälligen Motiven in zahlreiche kleine Felder, in denen dann bildliche Darstellungen in getriebener Arbeit ausgeführt sind. Die Vorderseite zeigt in dieser Weise den thronenden Erlöser in einem ovalen Felde, mit welchem die

[1]) Vgl Eitelbergers Bericht nebst Abbildungen in dem Jahrbuch d. k. k. Centr.-Comm. B. IV. S. 245.

[2]) Vgl. Lenoir bei Gailhabaud und die Mittheilungen der k. k. Central-Commission Bd. IV. 322.

sich daran anschliessenden Zeichen der Evangelisten die Form eines Kreuzes bilden, in dessen vier Ecken je drei Apostel gruppirt sind. Zu beiden Seiten dieses mittleren Theiles ist in je sechs Bildern (einige jetzt in moderner Ergänzung) die evangelische Geschichte von der Verkündigung bis zur Ausgiessung des heiligen Geistes erzählt. Die Rückseite giebt dann die Geschichte des heiligen Ambrosius nebst den Tafeln, auf welchen dieser verehrte Localheilige den Stifter (Domnus Angilbertus) und den Meister (Magister Phaber Wolvinius) segnet. Die beiden Seitenwände aber enthalten die Bilder theils erwachsener und geflügelter Engel, theils der Heiligen, deren Reliquien im Altare niedergelegt sind[1]). Einige Compositionen, z. B. die Verklärung, wo von dem Haupte Christi ausgehend zehn Strahlenbündel eine dem Rade ähnliche Gestalt bilden, sind augenscheinlich byzantinischen Ursprungs. Auch zeigen die Figuren oft in ihren stumpfen Gesichtszügen, in der unvollkommenen Verbindung der Glieder, so wie in der sclavisch demüthigen Biegung der Knie und des Rückens die Fehler dieser Schule. Aber die Bewegungen sind lebendig und sprechend, und

Fig. 134.



Aus der Altarbekleidung in S. Ambrogio zu Mailand.

besonders bei den Engeln, zuweilen von freier Schönheit und Anmuth, die Compositionen meistens einfach und verständlich, die Gewänder keineswegs mit Falten überladen, sondern eher derb und schlicht, aber den Bewegungen entsprechend. Auch die Technik, namentlich die Ausführung der Filigranarbeit und der Emails, und der Geschmack der Palmetten und Mäander an der Einrahmung sind noch sehr anerkennenswerth. Es ist die bedeutendste plastische Arbeit des Zeitalters.

Am Stärksten ist die italienische Plastik dieser Zeit wohl noch durch

[1]) Vgl. in der deutschen Ausgabe des Agincourt, Sculptur Taf. 26. a. b. c.

Elfenbeinarbeiten vertreten. Zwar ist die Zahl derjenigen, bei denen sich dies durch Inschriften oder sonst mit urkundlicher Sicherheit darthun liesse[1]), überaus klein, auch ist das künstlerische Element an ihnen allen zu wenig ausgebildet und zu schwankend, um feste Daten zu geben. Aber doch besitzen wir viele, bei denen wir mit grosser Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, dass sie nur in diesen Jahrhunderten und nur in Italien entstanden sein können, weil die darin in Bewegungen und Motiven vorherrschenden antiken Reminiscenzen den Ursprung in späterer Zeit und in germanischen Ländern, und dann wieder die Aeusserungen einer derben Rohheit den byzantinischen Ursprung ausschliessen. Das Studium dieser kleinen Werke ist sehr anziehend. Sie sind freilich nicht von hohem Kunstwerthe, aber sie geben neben den gewissermaassen officiellen Aeusserungen des Zeitgeistes in den Mosaiken, einen Einblick in den Gedankenkreis des Volkes, in die Vorstellungen und Empfindungen, die sich hier zu neuen Formen heranbildeten[2]). Die Bestimmung dieser Elfenbeingeräthe war, obgleich sie später meistens in die Kirchenschätze gelangten, bei vielen ursprünglich eine profane. Dies ergiebt sich schon daraus, dass sie nicht selten heidnische Darstellungen, aber mit dem Kunstgepräge des 4. bis 6. Jahrhunderts enthalten. Ein Reliquiarium in einer Kirche zu Sitten in der Schweiz trägt die Reliefgestalten des Aesculap und der Hygiea, ohne Zweifel um es als ein Gefäss für Heilmittel im Besitze eines Arztes oder eines Leidenden zu bezeichnen. Im Kirchenschatze von Xanten enthält eine Pyxis die Darstellung des Achilles auf Skyros, den die List des Odysseus aus seiner weiblichen Verkleidung hervorlockt; ein passendes Emblem für ein Schmuckkästchen[3]). Auf anderen solchen Gefässen sind Bacchuszüge, Jagden, Thierkämpfe, athletische Gruppen, Hirtenscenen, die keine christliche Anspielung erkennen lassen. Eine Pyxis im Museum zu Wiesbaden enthält in sehr plumper, formloser Ausführung mehrere Hergänge, die auf Aegypten und ägyptischen Cultus Beziehung haben, und darunter den Flussgott Nil umgeben von Kindergestalten mit unverkennbarer Reminiscenz an die berühmte, jetzt im Vatican bewahrte Statue; ein Umstand, der geradezu auf Entstehung in Rom schliessen lässt[4]). Man sieht

[1]) Eins der wenigen Beispiele ist die freilich in stylistischer Beziehung wenig bedeutende Kreuzigung auf der Pax des Herzogs Ursus in Cividale. Vgl. Eitelberger a. a. O. im Jahrbuch Bd. IV.

[2]) Vgl. oben S. 221 die Literatur der Elfenbeinschnitzkunst. Für die Mittheilung der daselbst gedachten Sammlung des Herrn Prof. E. aus'm Weerth spreche ich demselben hiermit meinen Dank aus.

[3]) Vgl. die Abbildung bei E. aus'm Weerth, Kunstdenkm. von jenem in dem Anzeiger für schweizerische Geschichte nnd Alterthumskunde, 1857, S. 32, von diesem Th. I. Taf. 17.

[4]) Die Zeit, wann die erst unter Leo X. wieder ausgegrabene Gruppe verschüttet

aus diesen Werken, wie lange sich noch heidnische Beziehungen geltend machten. Unter den Elfenbeingefässen mit christlichen Gegenständen werden einige cylindrische und verschliessbare Hostienbüchsen (Pyxides) zu den ältesten gehören. Sie stehen in den Gedanken und in der Auffassung den altchristlichen Sarkophagen oft noch sehr nahe. Christus erscheint jugendlich, bartlos, mit lockigem Haupthaar und ohne Nimbus, die einzelnen Hergänge sind ganz wie dort ohne Begrenzung oder innere Verbindung neben einander gestellt und auch sonst in derselben Weise behandelt. Auf zwei solchen Gefässen, das eine im Besitz des Herrn Hahn zu Hannover, das andere im Hotel Cluny zu Paris, wiederholen sich dieselben Gegenstände; die Heilungen des Blindgebornen, des Gichtbrüchigen, des Aussätzigen, der blutflüssigen Frau, die Erweckung des Lazarus, das Gespräch mit der Samariterin. Auf anderen kommen die Geschichte des Jonas, die der drei Männer im feurigen Ofen, oder auch Gruppen von Aposteln vor[1]. Der Ausführung nach sind aber diese Gefässe sehr verschieden; von den beiden ersterwähnten ist das eine auch stylistisch den Sarkophagen verwandt; es ist dieselbe verständige und nicht unedle, aber trockene und etwas stumpfe Körperbildung und Haltung. Das andere dagegen, obgleich offenbare Nachahmung jenes ersten oder eines gemeinschaftlichen Vorbildes, hat schon unbehülfliche und unverstandene Bewegungen und Gewandmotive und unförmliche, starre Gesichter. Wir werden das eine dieser Gefässe den späteren Sarkophagen gleichzeitig, also in das fünfte oder sechste Jahrhundert, die anderen aber erheblich später, vielleicht schon in das achte setzen müssen, obgleich die Motive auch hier noch dieselben wie in den früheren sind. Dagegen finden sich nun zahlreiche andere Schnitzwerke, bei welchen etwas Neues hinzukommt, nämlich eine gewaltsame Beweglichkeit und ein Streben nach dramatischem Ausdrucke, welches jenem milden Style der altchristlichen Kunst ganz fremd war[2]. Dies erkennen wir schon an der übrigens noch ziemlich frühzeitigen Darstellung der drei Männer im feurigen Ofen in der erwähnten Sammlung zu Hannover, wo sie in Barbarentracht und mit der phrygischen Mütze bekleidet sowohl im Feuer als vor dem Könige mit fliegenden Gewändern, aufgehobenen Hän-

---

worden, ist unbekannt, und kann leicht in die späteren Jahrhunderte des Mittelalters fallen.

[1]) Vgl. Fr. Hahn, Fünf Elfenbeingefässe des frühesten Mittelalters, Hannover 1862, in welcher der Besitzer Abbildungen und Beschreibung mittheilt. Ueber das Gefäss im Hotel Cluny s. du Somérard a. a. O. V. Serie pl. 37.

[2]) Die Pyxis zu Werden mit der Darstellung der Geburt Christi, auf welcher Maria in wahrhaft königlicher Grossartigkeit erscheint (E. aus'm Weerth, a. a. O. Bd. II. Taf. 17, 1) dürfte byzantinisch sein; die mit der Geschichte des Jonas in der Hahnschen Sammlung mit ihrer weichen, aber verschwommenen Behandlung des Nackten ist verdächtig oder doch zu zweifelhaft, um historisch beachtet zu werden.

den und lächelnden Gesichtern lebhaft gestikuliren. Besonders tritt dies aber da hervor, wo es sich um Gegenstände handelt, für welche die Sarkophagenplastik keine Vorbilder gab und die Künstler daher ganz auf ihre Phantasie angewiesen waren, namentlich bei dem Leben der Maria, das jetzt bei der wachsenden Verehrung für sie und bei dem Interesse, das die romanhafte Erzählung der apokryphen Evangelien erregte, eine beliebte Aufgabe wurde. Ein interessantes Beispiel giebt wieder ein Gefäss bei Hahn, auf welchem die Verkündigung, die Reise nach Bethlehem, bei der die auf dem Esel reitende Maria von Joseph unterstützt wird, und die Geburt mit manchen ungewöhnlichen Nebenumständen dargestellt sind. Die Köpfe sind schwer und plump mit grossen, glotzenden Augen, die Bewegungen aber und die durch sie bedingten Gewandmotive oft von grosser Schönheit, augenscheinlich noch von ziemlich wohlverstandenen antiken Figuren entlehnt, und besonders ist die durchgängige sprechende Lebendigkeit zu bewundern. Alle Figuren sind in Action, selbst Ochs und Esel sind mit kühner Wendung des Halses dahin gelangt, das Kind verehrend anzublicken. Von ähnlicher Lebendigkeit, wenngleich sonst vielfach abweichend und bedeutend schöner sind die Reliefs am Deckel eines Evangeliariums der Pariser Bibliothek. Das Manuscript stammt zwar erst aus dem neunten Jahrhundert, ist aber viel kleiner als diese Tafeln, welche ihrem Style nach italienische Arbeit des sechsten Jahrhunderts zu sein scheinen. Jeder der beiden Deckel besteht aus fünf zusammengesetzten Elfenbeintafeln, von denen die mittlere immer eine thronende Gestalt nebst zwei Begleitern enthält, das eine Mal Maria mit dem Kinde nebst erwachsenen Engeln, das andere Mal Christus durch den Kreuznimbus bezeichnet, aber sonderbarerweise in fast greisenhafter Haltung, nebst zwei Aposteln [1]. Ueber beiden thronenden Figuren wiederholt sich die Darstellung eines von zwei fliegenden, den antiken Victorien verwandten Engeln getragenen Kranzes mit dem darin befindlichen Kreuze. Zu den Seiten und in dem breiten unteren Felde sind geschichtliche Darstellungen aus dem Leben Jesu, dort die Jugendgeschichte bis zum Einzuge in Jerusalem, hier Heilungen nebst den Scenen der Samariterin und des Lazarus. Die Figuren sind allzukurz, die Gewänder schwer und wulstig, aber die Gesichter lebendig und von feinem Ausdruck, die Bewegungen edel und sprechend. Besonders das Gespräch zwischen Maria und dem verkündigenden Engel, wo beide in Demuth wetteifern, ist ungemein anziehend. Nur bei dem Einzuge in Jerusalem, wo die wie ein Ross gestaltete Eselin des Herrn und die mit Palmzweigen ihm folgenden Jünger in wahrem Sturmschritte

---

[1]) Suppl. lat. Nr. 99 bis. Waagen, K. u. K. W. III. 699 hält die thronende greise Gestalt für Gott Vater; allein eine solche Darstellung in dieser Zeit wäre unerhört.

einhergehen, ist die Bewegung zu gewaltsam. Diese Gewaltsamkeit kurzer Figuren wiederholt sich denn auch auf den späteren Elfenbeinschnitzwerken, die wir für italienische Arbeit etwa des achten oder neunten Jahrhunderts halten dürfen, und von denen ich nur eine Pyxis in der gedachten Sammlung zu Hannover und einige Tafeln im Hotel Cluny [1]) nennen will. Ueberall sind es kurze breite Figuren in wulstigen Gewändern, mit starren Augen, unmässig grossen Händen und Füssen und in gewaltsam ausschreitender Haltung.

Wir sehen daher die italienische Kunst in allen ihren Zweigen in einem zunehmendem Verfalle. In den Mosaiken hat er mehr die Gestalt der Erstarrung und Ermüdung, in den plastischen Werken die der Verwilderung, aber überall liegt dieselbe rohe Gleichgültigkeit gegen die natürliche Form, derselbe Mangel an Harmonie und Schönheitsgefühl zum Grunde. Auch die byzantinische Kunst hatte mit ungünstigen Umständen zu kämpfen, mit dem Drucke einer despotischen Regierung und eines starren Religionssystems, mit den Stürmen des Bilderstreites, die, wenn sie auch vorübergingen, doch die Kunst in ihrer Freiheit bleibend beschränkten. Aber trotz alledem, wie weit waren beide, die italienische Kunst und die byzantinische, die im vierten Jahrhundert noch fast gleichstanden, im achten auseinandergegangen, wie schnell war der äusserste Verfall, der dort noch Jahrhunderte zögerte, hier schon eingetreten.

Es ist wichtig, sich über die Ursachen dieser Erscheinung klar zu werden. Dass die Zerstörung der antiken Kunstwerke durch die Barbaren nicht so durchgreifend war, wie man eine Zeit lang annahm, haben wir schon gesehen; wäre sie es aber auch gewesen, so liesse sich dadurch das plötzliche Sinken des Geschmacks bei den Künstlern keinesweges erklären. Ein geistreicher französischer Schriftsteller unserer Tage [2]) hat daher versucht, diese Anklage in anderer Weise zu begründen. Nicht die Zerstörungswuth, sondern gerade die Gunst der Germanen sei die Ursache des Verfalls gewesen. Die Künstler, obgleich durchweg oder meistens Lateiner, hätten sich nach dem Geschmacke der Barbaren, als ihrer Gönner richten, und daher ihren Werken den Ausdruck des Unzusammenhängenden, Abgerissenen, Uebertriebenen, den rohe Völker lieben, ja sogar ihren Gestalten die Nationalzüge ihrer Herren geben müssen, woran sich dann endlich die Frömmigkeit der Beschauer gewöhnt und nun diese Formen bleibend gefordert habe. Allein man braucht nur einen Blick auf jene Mosaiken oder auf die Schriften Cassiodors zu werfen, um sich von

---

[1]) du Somérard, Album, Série V. pl. XI. Tome I. p. 420.

[2]) Vitet in einem Aufsatze im Journal des Savants 1862. S. 173 ff. Es ist fast unglaublich, dass der sonst so scharfsichtige Kunstkenner selbst in dem Mosaik von S. Cosma e Damiano teutonische, ja scandinavische Gesichtszüge entdecken will.

dem Ungrunde dieser Hypothese, wenigstens in Beziehung auf die Gothen, zu überzeugen. Die hohlwangigen, finsteren Gesichter der Mosaiken mit ihren niedrigen Stirnen haben in der That wenig Anspruch darauf, für Bildnisse der blonden, kriegerischen Germanen zu gelten, und der Geheimschreiber Theoderichs wendet seine ganze Beredtsamkeit auf, um die Künstler zu ermahnen, die alten Werke zu studiren und ihnen in allen Stücken zu folgen. Ebensowenig aber kann man eine solche Einwirkung von den Longobarden voraussetzen. Sie suchten zwar nicht wie der Gothenkönig sich römischen Geschmack anzubilden, aber sie machten auch keinen eigenen geltend; sie brauchten, wie wir sahen, die Hände, die sich gerade darboten, zuweilen die rohesten, dann aber auch bessere, ja selbst, wenn es an einheimischen Künstlern fehlte, griechische. Die Schuld jenes Verfalles fällt daher jedenfalls auf die einheimische Bevölkerung zurück, auf die Abnahme ihres Gefühles, ihres Schönheitssinnes. Dass dem so ist, ergiebt sich denn auch auf das Unzweifelhafteste nicht bloss aus den geschichtlichen Hergängen, sondern selbst aus der Sprache. Der Verfall der Literatur war freilich schon vor dem Einfalle der Barbaren eingetreten, und traf Byzanz nicht minder wie Italien. Allein dort erhielt sich doch noch die Sprache in ihrem logischen Bestande, während hier auch diese mehr und mehr verdarb. Man braucht nur in die zahlreichen Briefe der Päpste zu blicken, um sich von der Tiefe dieser geistigen Corruption zu überzeugen. Die Briefe Gregors d. Gr. († 604) sind noch würdig und lassen den Zusammenhang mit der klassischen Latinität erkennen, die Briefe Hadrians I. (772—795) sind geradezu barbarisch. Falscher Gebrauch der Casus, eine schwankende Orthographie, die durch ihre Unsicherheit und Unrichtigkeit beweist, dass man sich des Ursprunges der Wörter nicht mehr bewusst war, unerhörte, grammatisch unmögliche Wortbildungen[1], unklare Sätze und andere schülerhafte Fehler drängen sich. Dazu dann weitschweifige, überladene Umschreibungen, plumpe Schmeicheleien, kriechende Phrasen, beschimpfende Bezeichnungen der Gegner, und das nicht etwa ausnahmsweise bei besonders erregenden Ereignissen, sondern als stehende Beiwörter. Wenn der Verfall sich schon an der Sprache, welche der Natur der Sache nach sich am Längsten zu erhalten pflegt, wenn er in Rom, das sich verhältnissmässig rein von der Mischung mit barbarischem Blute erhalten hatte, und zwar an dem Oberhaupte der Kirche so weit vorgeschritten zeigte, wie sehr begreiflich ist es, dass auch in den Künsten der Sinn für Schönheit und Wohlordnung, ja selbst für Klarheit und Bestimmtheit, für die Logik der Formen mehr und mehr schwand.

---

[1] Der Papst nennt Karl d. Gr. wiederholt: Vestra triumphatorissima excellentia, bezeichnet dessen Briefe als nectareas nimisque mellifluas syllabas oder praefulgidos atque nectareos apices.

Die Ursachen dieses geistigen Verfalls liegen zum Theil schon in der Noth der Zeiten. Wenn einer Reihe von Generationen die Sorge für die Existenz zur Hauptsache geworden ist, findet der Sinn für feinere Eindrücke keine Nahrung. Man hat nicht mehr die Gemüthsruhe, ihnen nachzugehen, begnügt sich mit oberflächlichen Andeutungen, findet mehr und mehr Gefallen an grobsinnlichen Reizungen und übertriebenem Ausdruck. Dazu kamen dann aber tiefere Gründe. Zu der Vermischung christlicher Ansichten und Gefühle mit antiken Begriffen und Vorstellungen, die schon beim Bestehen des römischen Reiches einen Zwiespalt in die Gemüther gebracht hatte, kam nun noch die Vermischung der Völker. Germanen und Römer empfanden verschieden, und es konnte nicht fehlen, dass die Denkungsweise der einen Nation theilweise auf die andere überging. Die Römer waren zwar die Gebildeteren, des Wortes mächtigen; die Germanen schienen nur zu empfangen. Aber dieser Schein täuschte. Nicht bloss das Wort ist mittheilend, sondern auch die That, und auf diesem Gebiete waren die Germanen die kräftigeren. Ohne es zu wissen nahmen daher die Römer mehr und mehr von germanischen Empfindungen und Sitten an, und gerade die Herrschaft der hartnäckigen Longobarden war in dieser Beziehung wirksamer als die der nachgiebigeren und bildungsfähigen Gothen. Diese Annahme fremdartiger Elemente war verhängnissvoll für beide Theile, am Meisten aber für die Römer, als die Vertreter des geistigen Lebens. Die Germanen verloren zwar an sittlicher Haltung, aber sie waren bei ihrem bloss praktischen Handeln durch dunkeln Trieb, durch Begierden und Eigennutz einfach bestimmt. Jene aber, die sich in Worten oder in Kunstgestalten äussern sollten, waren einem tiefen inneren Zwiespalt unrettbar verfallen. Sie hatten überlieferte Worte und Phrasen, welche mit der ihnen innewohnenden Consequenz sie fortzogen, obgleich sie ihren Empfindungen nicht völlig entsprachen, und dann wieder Empfindungen, die noch nicht reif und kräftig genug waren, um sich einen Ausdruck zu verschaffen. Sie konnten daher auch nur unklare, oberflächliche Aeusserungen hervorbringen, die kein genügendes Bild einer inneren Anschauung gaben, und mussten mehr und mehr den Sinn für den Zusammenhang von Form und Gedanken verlieren.

Zweiter Abschnitt.

Nördlich der Alpen.

Obgleich ohne monumentale Architektur und höhere Bildnerei waren die Germanen um die Zeit ihrer Bekehrung zum Christenthume nicht ganz ohne Kunstübung und ohne Regungen eines eigenen Geschmackes [1]. Zwar jene mehr oder weniger kunstvollen Erzarbeiten, welche aus den ältesten, über den ganzen Norden Europa's verbreiteten Grabhügeln, neben kunstlosen, nur auf Befriedigung des Bedürfnisses berechneten Geräthen und Waffen und rohen, etwa durch Aneinanderreihen bunter Steine gebildeten Schmucksachen zu Tage gefördert sind, dürfen wir weder ihnen noch der vermeintlichen höheren Civilisation eines von ihnen verdrängten keltischen Urvolkes zuschreiben. Die gleiche Mischung des Erzes und die Gleichartigkeit der Arbeit, die bei der Entstehung unter so vielen halbcivilisirten Völkern nicht denkbar wäre, und die Uebereinstimmung der Technik mit ähnlichen Funden im Süden Europa's machen die Annahme eines einheimischen Ursprunges unhaltbar. Bei einigen dieser Erzarbeiten ist ihr Ursprung aus den Werkstätten Etruriens unverkennbar, die älteren aber werden von Phönikern herstammen, welche, wie wir wissen, schon frühe die Wege kannten, um von der Ostsee Bernstein, aus den britischen Inseln Zinn zu holen, und denen solche Fabrikate ihrer Industrie als Tauschmittel dienten [2].

Ausser jenen frühesten Grabhügeln sind aber altgermanische Gräber entdeckt, welche nach dem Zeugnisse der darin gefundenen Gegenstände der Zeit des Verfalls der römischen Herrschaft in diesen Gegenden und des Entstehens selbstständiger germanischer Staaten angehören und vom Ende des 4. Jahrhunderts bis in die Tage Karls des Grossen reichen. In

---

[1]) Das Verständniss der in dem Folgenden näher erwähnten germanischen Schmucksachen ist wesentlich gefördert durch die gründlichen und scharfsinnigen Forschungen von Ludwig Lindenschmit in Mainz. Vgl. zunächst dessen Abhandlung über eine besondere Gattung von Gewandnadeln aus deutschen Gräbern des 5. und 6. Jahrhunderts in den: Abbildungen von Mainzern Alterthümern, Heft III. 1851. Dann: die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit, Mainz 1857 ff. und endlich: Vaterländische Alterthümer der fürstl. hohenzollernschen Sammlungen zu. Sigmaringen, Mainz 1860; alle mit vielen Abbildungen, das letzte eine umfassende wissenschaftliche Behandlung des ganzen Gegenstandes enthaltend.

[2]) Vgl. darüber Lindenschmit, Hohenzollernsche Sammlung. S. 73 ff. u. 164 und Nilsson, die Ureinwohner des skandinavischen Nordens, Hamburg 1863, nebst Nachträgen 1865 und 1866.

diesen Gräbern, zunächst in den Gegenden wo der Einfluss römischer Civilisation am Stärksten gewesen war, am Rhein, im Gebiete des Mains und der oberen Donau, in der Schweiz, in Frankreich, also in den Sitzen der alemannischen, burgundischen, fränkischen Völker, dann aber auch bei den Angelsachsen in England, und endlich in Scandinavien, finden sich zahlreiche in Bronce oder Silber gegossene und zum Theil vergoldete Waffenstücke und Schmucksachen, Gewandnadeln, Schnallen, Riemenbeschläge u. s. f., welche zwar in den Hauptformen mit ähnlichen römischen Arbeiten übereinstimmen, in den Verzierungen aber wesentlich abweichen und einen eigenthümlichen Charakter haben, der, abgesehen von geringen localen Verschiedenheiten, bei allen diesen germanischen Stämmen wiederkehrt. Man wird daher annehmen müssen, dass diese Arbeiten von Germanen selbst oder allenfalls für sie von den unter ihrer Herrschaft stehenden Provincialen, freilich vermittelst der als Erbtheil römischer Cultur auf sie übergegangenen Giesskunst und mit Anlehnung an römische Formen, aber doch mit Regungen ihres eigenen Geschmackes ausgeführt sind.

Wir werden später sehen, dass dieselbe Geschmacksrichtung sich nicht bloss bei Germanen, sondern auch bei den Irländern geltend machte, ja sogar bei diesen in gewissen Kunstzweigen stärker und mit unverkennbarem Einflusse auf die weitere Entwickelung der germanischen Kunst hervortrat. Diese Thatsache scheint für die von älteren Forschern aufgestellte und noch heute von Einigen vertheidigte Ansicht zu sprechen, dass diese Verzierungsweise nicht von den Germanen, sondern von dem durch sie verdrängten grossen Stamme der Kelten, zu dessen geringen Ueberresten auch die Irländer gehören, ausgegangen und von den Deutschen nur angenommen sei. Allein die Annahme einer früheren, eigenthümlichen Cultur der Kelten ist nicht haltbar, und es ist wahrscheinlicher oder mindestens ebenso wahrscheinlich, dass dieser Geschmack entweder ein Gemeingut aller nordischen Nationen Europa's gewesen, oder dass er bei den Deutschen entstanden, auf die Irländer übergegangen, von ihnen aber mit einer rücksichtslosen Consequenz ausgebildet sei, die dann wieder in gewissen Kunstzweigen auf die Germanen zurückwirkte. Jedenfalls äusserte er sich zuerst bei den Germanen und zwar zunächst bei den von römischer Cultur berührten Stämmen und zwar in dem Momente, wo das Aufhören römischer Herrschaft sie in die Lage brachte, für die Befriedigung ihrer Luxusbedürfnisse selbst zu sorgen. Bis auf die erste Quelle geistiger Tradition zurückzugehen ist die Geschichte selten im Stande, am Wenigsten hier, wo es sich nicht um einen künstlerisch ausgebildeten Styl, sondern um wenig bestimmte Anfänge handelt, die sehr wohl mehreren Völkern gemein sein konnten. Jedenfalls endlich interessiren diese ersten Kunstregungen uns bei den Germanen am Meisten, weil wir bei ihnen ihre weitere Ent-

wickelung und ihre Reaction gegen die römische Form beobachten können und dadurch ein Verständniss späterer Erscheinungen gewinnen.

Die Verschiedenheit dieser germanischen von den römischen Arbeiten zeigt sich, wie schon gesagt, weniger an ihren Hauptformen als an der Behandlung. Während der römische Schmuck plastische, deutlich ausgesprochene Gliederung und Profile hat, zeigt der germanische meistens ganz ebene Oberflächen; während die Verzierungen an jenem meistens bestimmt ausgeprägte, der antiken Architektur entnommene oder pflanzenartige Bildungen oder Thiergestalten, Sphinxe, Vögel u. dgl. darstellen, bestehen sie hier aus mehr oder weniger flach eingeritzten oder geschnittenen Linien, welche keinesweges so klare, benennbare und abgeschlossene Formen, sondern ein phantastisches willkürliches Spiel mit geometrischen Elementen bilden, mit dem dann die ganze Fläche dicht bedeckt ist. Die dabei verwendeten Linien sind theils gerade, theils gekrümmte, theils zusammengesetzte. Die geraden Linien kommen meistens als gebrochene vor, und zwar dann in spitzen oder stumpfen Winkeln, etwa als Zickzack oder in Rauten, selten rechtwinkelig wie im antiken Mäander. Unter den gebogenen Linien ist neben dem Kreise und Kreissegmenten auch die Wellenlinie und endlich besonders die Spirale oder Volute beliebt. Für die Zusammenstellung sind die vorherrschenden Motive der Parallelismus, das Flechtwerk und die radförmige Bewegung. Parallele Strichlagen gerader, gebrochener oder gekrümmter Linien werden zur Bedeckung einzelner Theile und zwar gewöhnlich so verwendet, dass Strichlagen verschiedener Richtung an einander grenzen und die symmetrisch entsprechenden Theile gleiche Strichlagen erhalten. Concentrische Kreise kommen fast nur bei kreisförmigen Stücken vor. Das vorzugsweise beliebte Motiv ist die Durchkreuzung, und zwar in vielfach variirter Weise; bald als Mattengeflecht, so dass zwei parallele Strichlagen im rechten Winkel, bald als Bandgeflecht (entrelac, im Deutschen Strick oder auch Zopf, Fig. 135), so dass zwei oder mehrere gleiche Streifen in regelmässiger Wiederkehr derselben Krümmung durcheinander geflochten sind, oder endlich als Knoten oder Verschlingung, wo dann entweder biegsame, weiche Bänder oder aus spröderem Stoffe bestehende, schärfere Ecken bildende Streifen, etwa Riemen, nicht zu einem fortlaufenden Flechtwerk, sondern behufs eines Abschlusses durcheinander gezogen sind (Fig. 136), wodurch dann verwickelte Figuren entstehen, die das Auge zur Verfolgung ihres Ganges reizen und ihm Räthsel aufgeben. Werden ganze Kreise zur Verzierung verwendet, so herrscht mei-

Fig. 135.



Aus Dallens in der Schweiz.

Fig. 136.



Riemenbeschlag aus Wiesenthal in Baden.

Fig. 137.



Gürtelschnalle aus Worms.

stens die centrale Beziehung vor, so dass vom Mittelpunkte ausgehende Radien einen Stern bilden und dadurch das Motiv für andere in die dadurch gebildeten Ecken zu legende Verzierungen geben. Dabei macht sich dann oft der Gedanke des Umschwunges geltend, so dass die vom Centrum ausgehenden Linien statt der geraden, eine gebogene Gestalt annehmen und als Voluten schliessen. Wenn die Spirale den Hauptbestandtheil einer solchen Flächenverzierung bildet, erscheint sie gewöhnlich nicht einfach, sondern wiederholt, so dass von dem Endpunkte der einen Spirale eine etwa die Gestalt einer steigenden Welle annehmende Linie ausgeht, welche sich dann wieder spiralförmig aufrollt und in gleicher Weise sich weiter ergiesst.

Da schon jede einzelne dieser Verzierungsarten unendlicher Variationen fähig war und nichts entgegenstand, sie in wechselnde Verbindungen und Combinationen zu bringen, so eröffnete sich der Phantasie ein wahrhaft unbegrenztes Feld. Jede Individualität, jede Laune, ja selbst eine zufällige Wendung des Instrumentes konnte etwas Neues hervorbringen, und es scheint, dass der deutsche Geschmack gerade hierauf Werth legte, indem bei den vielen Hunderten solcher Schmucksachen, die bereits entdeckt und in unsere Museen gekommen sind, sich kaum irgendwo eine völlige Wiederholung nachweisen lässt.

Die reichste Entwickelung dieser Verzierungsart finden wir an einem bei Männern und Frauen vorzugsweise beliebten Stücke des germanischen Schmuckes, an der grossen Gewandnadel (fibula), welche dazu diente, den Mantel auf der Brust zusammenzuhalten. Schon die Römer brauchten sie in zwei verschiedenen Formen, die beide auch bei den Germanen zur Zeit der römischen Herrschaft Aufnahme gefunden hatten. Die eine war scheibenartig, so dass sowohl der Ansatz der beweglichen Nadel als der zur Befestigung derselben bestimmte Haken an derselben Platte haftete, welche kreisförmig oder vermöge des Ausschnittes der Mitte ringartig, oder endlich auch wohl viereckig gestaltet, immer aber flach und ungebogen war. Die andere Art hatte einen nach aussen gekrümmten, zur Aufnahme der Gewandfalte bestimmten Bügel. Beide Gattungen erhielten sich auch bei den germanischen Arbeitern, aber die letzte durchgängig in einer grösseren, weiter ausgebildeten Gestalt, die zwar auch bei den Römern nachgewiesen werden kann, aber in so seltenen Beispielen, dass man zweifeln darf, ob sie von ihnen ausgegangen, oder nur, wie andere Stücke

germanischer Tracht, vorübergehend nachgeahmt sei[1]). Die gewöhnliche römische Fibula besteht nämlich bloss aus einem plastisch geformten Bügel, an welchem oben die Nadel, unten der Haken haftet[2]), oder allenfalls aus einem schmalen sich anschliessenden Gliede zur Bedeckung des unteren Theiles der Nadel. Die germanische Fibula hat dagegen ausser dem Bügel noch zwei Theile, nämlich oberhalb desselben ein Kopfstück in Form eines Schildes, das breiter als der Bügel, viereckig oder halbkreisförmig gestaltet

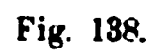


Fig. 138.



Fibula aus Andernach.

Fig. 139.



Fibula aus Nordendorf in Bayern.

[1]) Von römischen Bildwerken ist nur das Diptychon des halberstädter Domschatzes (Zeitschrift des thüringisch-sächsischen Vereins, VII. Bd. 2) zu nennen, auf welchem der Consul und seine Begleiter und sogar der Kaiser solche Gewandnadeln tragen. Zugleich aber enthält dies Diptychon, das man etwa in das fünfte Jahrhundert setzen darf, auch Gruppen germanischer Gefangenen und lässt also auf specielle Beziehungen zu den Deutschen schliessen. Auch die wenigen römischen Exemplare dieser Form in unseren Sammlungen scheinen aus den Rheingegenden zu stammen und können also möglicherweise auf den Absatz unter Germanen berechnet sein.

[2]) Lindenschmit, vaterländ. Alterth. Taf. 38 und Weiss, Kostümkunde, Alterthum S. 983.

und oft an seinem oberen Rande mit kräftigen Knöpfen besetzt ist, unterhalb desselben aber einen Körper oder Griff, der von der Breite des Bügels ausgehend, meistens sich erweitert und demnächst wieder unten zusammenzieht. Für diese Erweiterung giebt es dann zwei Formen, die eine eiförmig, wo der Abschluss eine stumpfe längliche Gestalt annimmt, die andere rautenförmig und zwar mit sphärischen, einwärts gebogenen Seiten. Diese Art (Fig. 139) ist die elegantere und nähert sich mehr antiker Weise, indem der Uebergang von dem Bügel zur Raute und die nöthige Verstärkung der oberen Ecke derselben durch kühne Schwingungen ausgefüllt ist, welche sich den concaven Aussenseiten der Raute anschmiegen und zuweilen eine der heraldischen Lilie ähnliche Blume bilden oder sich sogar frei von der Masse lösen. Die andere Art ist derber, aber auch origineller und charakteristischer. Jene ist bei den Angelsachsen[1], diese bei den Franken und Alemannen vorherrschend. Beide sind dann aber in ihrer Oberfläche durch hervorragende Streifen eingerahmt und getheilt. Das Kopfstück ist jedesmal mit einer seiner Form entsprechenden halbkreisförmigen oder viereckigen Einrahmung versehen und nur nach dem Bügel zu offen; dieser hat ausser den einrahmenden Streifen gewöhnlich einen mittleren, der ihn theilt und also schlanker und biegsamer erscheinen lässt. An dem Körper tritt der Umriss der Raute und der an ihren Spitzen angebrachten Kreise plastisch hervor, und bei der eiförmigen Bildung sind ausser den dieselbe umrahmenden Streifen häufig noch andere hineingezeichnet, welche breite Flächen theilen und gliedern. Bei den rautenförmigen Spangen besteht die Verzierung ausser den bereits erwähnten blattartigen Schwingungen gewöhnlich in inneren Wiederholungen der Raute: bei der eiförmigen Gattung ist sie unendlich mannigfaltiger. Zuweilen sind die einzelnen kleineren Felder alle in gleicher Weise, etwa mit Parallelstrichen derselben Richtung oder mit einfachem Bandgeflecht[2], häufiger aber verschieden verziert, und zwar so, dass das Mittelfeld sich von gleichgestalteten symmetrischen Seitenfeldern auch in der Verzierung unterscheidet, wobei denn durch sehr einfache Mittel, durch den Wechsel gerader oder gebogener, horizontaler, verticaler oder schräger Strichlagen, durch Gruppen von Verschlingungen und Verknüpfungen ein mehr oder weniger klares, der Gesammtform der Spange entsprechendes ornamentistisches Bild hervorgebracht wird. Bei beiden Gattungen der Spangen kommt es vor, dass bei grösserer Tiefe der Einschnitte das Linienspiel ein kühneres und

[1]) Vgl. J. G. Akerman, Remains of pagan Saxendom, London 1855. pl. VII. XVI. etc.

[2]) Z. B. die Spange aus Selzen bei Lindenschmit, über e. besondere Gattung von Gewandnadeln. Taf. II. Fig. 5 oder die aus Nordendorf, im K. Antiquarium in München, bei Lindenschmit, heidnische Alterthümer, Heft 10. Taf. 8. Fig. 5.

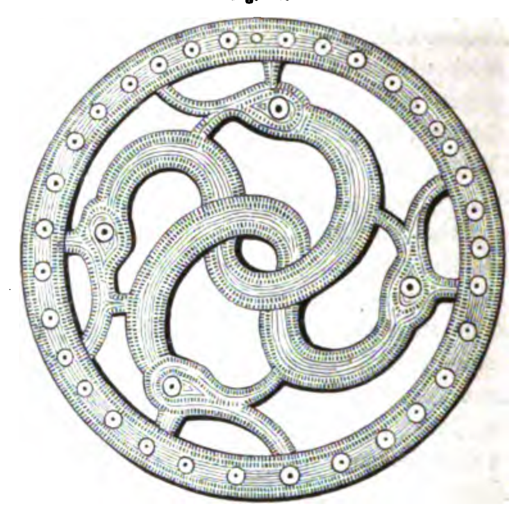
weniger geregeltes ist, so dass darin Formgedanken angeregt, aber nicht deutlich ausgesprochen oder bald wieder verlassen werden und das Ganze auf den ersten Blick wie durch zufällige Berührungen zerhackt oder verletzt aussieht. Gegen diese wilde Behandlung erscheint es dann versöhnend, wenn die Linien sich zu einfachen Verflechtungen oder kreis- oder spiralförmigen Figuren oder auch selbst zu dichteren Verschlingungen zusammenziehen, die, obgleich phantastisch, doch immer einen Abschluss erkennen und eine verborgene Regel vermuthen lassen. Regelmässiger und anmuthiger pflegt die Verzierung auf kreisförmigen Nadeln oder andern Schmucksachen zu sein, weil hier fast immer concentrische Kreise mit radialen, vom Centrum zur Peripherie geführten Figuren verbunden sind und zu einer klaren Anordnung hinleiten. Das Motiv der Verflechtung, durch seine Curven dem Kreise verwandt, ist hiebei vielfach und glücklich benutzt, entweder so, dass zwischen der sternförmigen Anordnung, die vom Centrum ausgeht, Verschlingungen angebracht sind, oder so dass zwischen concentrischen Kreisen ein durchflochtener Kranz herumgeführt ist. Hier sind denn auch die Spiralen, als dem Kreise gleichartige Formgedanken, gern und harmonisch angebracht[1]).

In diese abstracten Linienspiele mischen sich dann Reminiscenzen natürlicher Erscheinungen, die aber hier nicht leicht dem Pflanzenreiche, sondern überwiegend thierischen Gestalten angehören. Dies tritt schon bei geradliniger Ornamentation ein; parallele Linien werden zu einander geneigt, so dass sie an die Spitze eines thierischen Kopfes erinnern, was dann die Neigung hervorruft, eine Andeutung stierender Augen hinzuzufügen; ein geradliniger Stamm, der sich zu zwei, nach jeder Seite hin aufsteigenden Curven entfaltet, giebt durch Hineinsetzung je eines kleinen Kreises in diese Curven einen Anklang an den oberen Theil eines menschlichen Gesichtes, dem auch unschwer eine Andeutung des Mundes beigegeben werden kann[2]). Viel stärker und kühner zeigt sich aber dies Phantasiespiel bei der Anwendung gebogener oder durchflochtener Linien, wo dann alsbald Schlangen und Drachen oder Vögel und andere Thiergestalten mit langen, schlangenartigen Hälsen daraus auftauchen. Oft sind diese Andeutungen so leicht, dass der Beschauer zweifeln kann, ob der Arbeiter sie beabsichtigt, manchmal sind sie aber vollständig ausgebildet. In kreisförmigen, mit Oesen versehenen, zum Tragen am Halsbande bestimmten Zierstücken von durchbrochener Arbeit sind Schlangenbilder oder ähnliche Ungeheuer nicht selten (Fig. 140); in den Kreisen an den Ecken der rautenförmigen

[1]) Ausgezeichnet schöne Schmucksachen dieser Art sind in angelsächsischen Gräbern gefunden. Akerman a. a. O. tab. 3, 11, 29.

[2]) Dies kommt weniger in fränkischen und alemannischen als in angelsächsischen Arbeiten vor. Vgl. Akerman a. a. O. pl. VII. pl. XVI.

Fig. 140.



Zierscheibe aus Meckenheim am Niederrhein.

Spange kehrt die Andeutung eines Menschenantlitzes oft wieder (Fig. 139), und die untere Spitze des eiförmigen Griffes an der anderen Gattung ist meistens zu der Gestalt eines thierischen Kopfes ausgebildet, zwar in greller schematischer Auffassung, aber oft durch leuchtende Augen von rothem Glase noch schärfer charakterisirt und belebt (Fig. 138).

Fragt man nach der Vorschule dieser Ornamentik, so kann man nicht zweifeln, dass sie in der Holzschnitzerei zu suchen ist. Das geringe Relief, die Art und Verbindung der Strichlagen, die Schwingungen und Verschlingungen der Curven entsprechen völlig dieser Technik und deuten darauf hin, dass die Formen des Gusses nach geschnitzten hölzernen Vorbildern gemacht sind. Auch fehlt es nicht an sonstigen Beweisen. In den Gräbern, den ausschliesslichen Quellen unserer Kenntniss dieser Zeit, konnten sich Holzarbeiten in der Regel nicht erhalten; in dem einzigen Falle aber, wo eine ungewöhnliche Bestattungsweise Schutz gegen die Feuchtigkeit des Bodens gab, sind in der That neben verschiedenen gedrechselten Geräthen auch einige Holztafeln unbekannter Bestimmung mit eingeschnittenen Verzierungen gefunden, welche denen unserer Schmucksachen gleichen und augenscheinlich aus derselben Schule stammen [1]. Dass

[1]) In den im Jahre 1846 am Lupfen bei Oberflacht im würtembergischen Schwarzwalde nahe der badischen Grenze entdeckten alemannischen Gräbern (vgl. in den Jahresheften des würtembergischen Alterthums-Vereines. III. Taf. 9 und den Bericht der Herren W. Menzel und von Dürrich) war die Bestattung der Leichen zum Theil in sogenannten Todtenbäumen bewirkt, d. h. in grossen, in der Mitte durchschnittenen und ausgehöhlten Eichenstämmen, und diesem soliden Verschluss verdanken wir die

man im 6. Jahrhundert am merowingischen Hofe neben einem grossen Luxus mit Goldarbeiten Werke der Holzschnitzerei noch hoch hielt, beweist ferner eine vereinzelte Nachricht, die uns Gregor von Tours aufbewahrt hat. Die Königin Brunhilt schickte nämlich nach Spanien neben Geschenken von Gold, auch zwei hölzerne Schalen, von der Art die man, wie der Geschichtschreiber hinzufügt, bacchinon (Becken) nannte, welche mit Gold und Edelsteinen verziert waren[1]. War der Holzbau, wie wir gesehen haben, bei den Germanen und im ganzen Norden Europa's durchweg herrschend, und wurden die vornehmeren Gebäude, wie es der Palast Attila's unter den Mösogothen und noch im 12. Jahrhundert die Tempel der slavischen Anwohner der Ostsee und die christlichen Kirchen in Norwegen, beweisen, durch Schnitzwerk verziert, so ist es natürlich, dass diese angestammte Technik auch auf die Arbeit in anderen Stoffen einen Einfluss behielt. Bemerkenswerth ist auch, dass jene Neigung, die Linienzüge in phantastische Thierformen übergehen zu lassen, wie an unseren Schmucksachen, so auch an den Holzbauten bestand. In der oben, bei Besprechung der Baukunst erwähnten Stelle des angelsächsischen Gedichtes Beowulf wird bei der Beschreibung eines Palastes von den „wunderhohen Mauern, von Wurmbildern schillernd" gesprochen, und die wilden Verschlingungen von Drachen und anderen phantastischen Thieren an den alten norwegischen Kirchen sind ohne allen Zweifel nicht erst an diesen christlichen Bauten aufgekommen, sondern aus altheidnischer Tradition stammend.

Man hat diese Bilder durch die Annahme erklären wollen, dass Schlangen bei den Germanen ein Gegenstand heidnischer Verehrung gewesen. Allein die Nachrichten, die man auf einen solchen Cultus gedeutet hat, beweisen denselben keinesweges[2], und die Erscheinung der Bilder an

---

Erhaltung der darin den Bestatteten mitgegebenen hölzernen Gegenstände. Für uns sind darunter besonders die s. g. Todtenschuhe merkwürdig, Holzplatten, unbekannter Bestimmung in einer einem Schnabelschuh ähnlichen Form, deren reiche mit dem Schnitzmesser ausgeführte, in Kreisen und geradlinigen Figuren bestehende Verzierung der auf unseren Schmucksachen befindlichen nahe verwandt ist. Vgl. Lindenschmit, Alterthümer unser heidnischen Vorzeit. Bd. II. Heft 7. Taf. 5.

[1] Greg. Tur. Hist. Franc. IX. 28. Die Stelle ist zwar nicht ganz klar, scheint aber diesen Sinn zu haben. Brunichildis regina jussit fabricari ex auro ac gemmis mirae magnitudinis clypeum, ipsumque cum duobus pateris ligneis, quae vulgo bacchinon vocant, eisdem similiter ex gemmis fabricatis et auro, in Hispaniam regi misit.

[2] Adam von Bremen sagt von den Lithauern, dass sie Drachen und Vögel anbeteten (lib. IV. c. 17. Dracones adorant cum volucribus) und eine Chronik von Mailand (Muratori Scr. XVI) versichert von den Longobarden, dass sie eine goldene Viper und gewisse Bäume verehrt hätten. Allein die Lithauer sind keine Germanen und diese Chronik ist zu spät, um als glaubhaftes Zeugniss über longobardisches Heidenthum zu gelten. Etwas erheblicher scheint auf den ersten Blick eine Aeusserung des

unseren Monumenten ist eher geeignet, diese Vermuthung zu widerlegen, als sie zu unterstützen. Sie treten überall offen und in harmloser Weise auf, niemals gesondert, vorbereitet, umrahmt, sondern mit den gleichgültigen Linien des Ornamentes gemischt, aus ihnen hervorgehend. Ihre Bedeutung ist gerade die des Zufälligen, nicht die einer bedeutsamen, erwarteten Erscheinung. Auch darf man nicht übersehen, dass diese Andeutungen thierischer Formen keinesweges immer Schlangen oder ähnliche Thiere, sondern auch Schädel von Pferden oder Stieren enthalten, und dass sogar Menschenköpfe dabei vorkommen. Es sind einfach Phantasiespiele, wie sie überall entstehen, wo man sich nicht von vorn herein natürlicher Formen, sondern blosser Linien als Ornament bedient. Die Phantasie, von Bildern der Wirklichkeit erfüllt, kann sich nicht lange im Abstracten erhalten; irgend eine schwache Aehnlichkeit erweckt in ihr die Erinnerung an einen natürlichen Gegenstand und reizt sie, das Bild desselben anzudeuten. Allerdings hängt es dann von Stimmung und Gewöhnung ab, welche Bilder sich in dieser Weise vordrängen und nach Gestaltung ringen, und es ist charakteristisch, dass die germanische Phantasie sich nicht den milden und geregelten Erscheinungen der Pflanzenwelt, sondern dem Thierleben, und zwar wilden, schädlichen, drohend aufgefassten Thieren zuwendet. Und da mag man denn wohl an die Jahrhunderte des germanischen Heidenthums, etwa an jene Thierbilder denken, welche die Priester aus den heiligen Hainen in die Schlacht führten, zum Schrecken der Feinde und zum Antriebe für ihre Landsleute. Aber auch dies war nur eine Wirkung der bereits aus allgemeineren Ursachen entstandenen geistigen Richtung. Es war die Stimmung eines an das Dunkel nordischer Wälder, an den Kampf mit einer rauhen Natur und mit menschlicher Leidenschaft, an Jagd- und Kriegsscenen, an das Schauerliche, Wilde, Drohende gewöhnten Volkes, eine Stimmung, die mehr noch durch die Erlebnisse der Völkerwanderung als durch den heidnischen Cultus in bleibenden Wohnsitzen genährt sein mochte. Auch lag noch etwas anderes dabei zum Grunde: die grübelnde Richtung des germanischen Sinnes, der sich überall nicht mit der heiteren, äusseren Erscheinung der Natur begnügen konnte, sondern nach tieferen, dahinterliegenden Gründen forschte, und daher eine Neigung zum Abstracten, ein Wohlgefallen an dem Räthselhaften, Ver-

h. Bonifacius, in welcher er seinen Zeitgenossen, den Bischof von Canterbury ermahnt, Gewänder mit Randverzierungen, welche die Bilder von „Würmern“ enthielten (ornamenta vestium latissimis clavis vermium imaginibus clavata), nicht zu dulden, weil sie eine die Wiederkehr des Antichrists verkündende Ueberlieferung desselben seien. Lindenschmit, hohenzollernsche Sammlung, S. 70. Allein auf einen Schlangendienst deuten diese Worte denn doch keinesweges; es folgt aus ihnen nur, dass der heilige Mann die Beibehaltung jener aus heidnischer Zeit stammenden Tracht für gefährlich oder anstössig hielt.

wickelten, Ueberraschenden, Wunderbaren hatte, das wir noch in den Ueberresten altgermanischer Poesie bei Angelsachsen und Scandinaviern so deutlich erkennen. Jene Thiergebilde sind daher nicht eine selbstständige Erscheinung, sondern stehen in unmittelbarem Zusammenhange mit jenen abstracten Linienspielen, bilden gewissermaassen den Rückschlag oder die Kehrseite derselben.

Spuren derselben Geschmacksrichtung können wir auch an der Tracht der germanischen Völker nachweisen. Von den Angelsachsen wissen wir durch eine Aeusserung des h. Bonifacius, dass sie an den Gewändern Randverzierungen mit Bildern von „Würmern" hatten, was er als eine heidnische Sitte rügt[1]. Ob Aehnliches auch bei den anderen germanischen Stämmen vorkam, ist nicht bekannt, wohl aber macht sich das Motiv der Durchflechtung häufig bemerkbar, namentlich an der Bekleidung der Beine. In der Zeit des Tacitus und noch später trugen sie, wie es scheint, Knie, Schenkel und Waden unverhüllt[2]. Seit dem 7. Jahrhundert aber wurden leinene Unterbeinkleider üblich, welche mit Schenkelbinden und aufwärts geschnürten Schuhriemen bedeckt wurden[3]. Diese verschiedenen Riemen und Binden, bunt geschmückt und zum Theil mit goldenen Zierrathen versehen, vorn und hinten kreuzweise durchschnürt, mussten, wie wir aus der ausführlichen Beschreibung der altfränkischen Festtracht Karls des Grossen ersehen, einen sehr bunten und reichen Anblick geben[4]. Von der Tracht der longobardischen Könige besitzen wir Abbildungen (Fig. 141), die noch weitere Verwandtschaft mit der Verzierungsweise jener Schmucksachen zeigen[5]. Besonders merkwürdig ist dann das Fragment einer vor etwa elf Jahren in Ravenna ausgegrabenen Rüstung, welches in der Bibliotheca classensis daselbst unter dem willkürlichen Namen der Rüstung Odoakers bewahrt

---

[1]) S. oben S. 595. Anm. 2.

[2]) So war es noch an der festlichen Tracht der westgothischen Fürsten. Sidonius Apollinaris. III. 20. Weiss, Kostümkunde, Mittelalter S. 493 ff.

[3]) Paul Warnefried, Hist. Long. I. c. 24. 25. IV. c. 22. Eginhard, Vita C. M. c. 23. Fasciolis crura et pedes calciamentis constringebat. (Er umschnürte die Schenkel mit Binden und die Füsse mit Schuhen.)

[4]) Monachus Sangallensis, lib. I. c. 34. Erat antiquorum ornatus vel paratura Francorum: calciamenta forinsecus aurata, corrigiis tricubitalibus insignita, fasciolae crurales vermiculatae; et subtus eas tibialia vel coxalia linea, quamvis ex eodem colore tamen opere artificiosissimo variata. Super quae et fasciolas in crucis modum, intrinsecus et extrinsecus, ante et retro, longissimae illae corrigiae tendebantur. Er beschreibt als Augenzeuge die Tracht, in der er in seiner Jugend den Kaiser bei einem Besuche in St. Gallen gesehen habe.

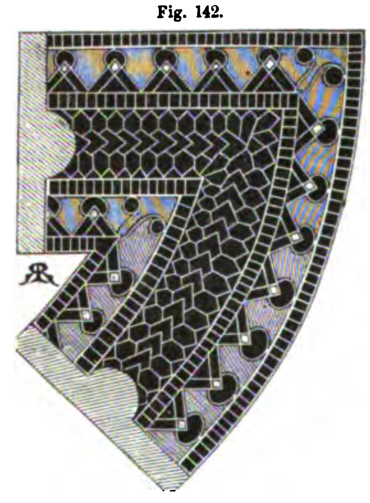
[5]) Die Handschrift im Kloster la Cava bei Neapel, in welcher diese Zeichnungen vorkommen, stammt zwar erst aus dem 11. Jahrhundert, die Zeichnungen selbst scheinen aber nach älteren Vorbildern copirt zu sein. Vgl. v. Hefner-Alteneck, Trachten des chr. M.-A. I. Taf. 19. Weiss, Kostümkunde M.-A. S. 496.

Fig. 141.



König Bachis. Longobardische Tracht.

Fig. 142.



Fragment einer Rüstung aus Ravenna.

wird, wahrscheinlich aber von den Ostgothen herrührt [1]). Ihre von allem Römischen weit abweichende Verzierung besteht nämlich in einem Netze von filigranartigen, zarten Goldleistchen, das mit Edelsteinen oder Glasflüssen ausgefüllt, dann aber durch ein Band eingerahmt ist, auf welchem sich jenes zangenförmige Ornament wiederfindet, das wir in Stein ausgeführt am Mausoleum des Theoderich in Ravenna wahrgenommen haben. Ob dies Ornament genau in derselben Gestalt an Schmucksachen im Norden der Alpen vorkommt, muss ich dahingestellt sein lassen, aber die Formbildung, die Zusammenstellung

[1]) Rahn, Ravenna in Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, I. S. 295. Vgl. oben S. 515. Fig. 122.

von geradlinigen Elementen und Kreisen, und die Verwendung von Edelsteinen und Glasflüssen ist ganz ähnlich wie dort.

Denselben Zusammenhang zwischen der Ornamentation der Schmucksachen und der Bauten, den wir hier vorfinden, dürfen wir auch in anderen Fällen annehmen. Bei einer Herstellung des Domes zu Genf sind unter dem Fussboden der mittelalterlichen Kirche einige Gesimsstücke gefunden, die von dem früheren, am Ende des fünften Jahrhundert, von den burgundischen Königen begonnenen Bau herstammen müssen; sie sind mit Bandverschlingungen verziert, welche denen der Schmucksachen, wie man sie ebenfalls auf burgundischem Boden gefunden, ganz nahe verwandt sind[1]. Auch in norditalienischen Bauten des früheren Mittelalters kommen nicht selten Wandverzierungen vor, die in complicirten Verschlingungen oder in der Nachahmung von Mattengeflechten bestehen. Die Entstehung dieser Steinarbeiten unter longobardischer Herrschaft ist zwar nicht nachzuweisen und meistens unwahrscheinlich. Aber wenn auch späteren Ursprunges, vielleicht selbst aus dem 11. oder 12. Jahrhundert sind sie doch der römischen Tradition zu fremd und jener altgermanischen Ornamentation zu sehr verwandt, als dass wir anstehen dürften, sie für Aeusserungen germanischen Sinnes und germanischer Tradition, ausgehend von der mit den Abkömmlingen des longobardischen Stammes gemischten Bevölkerung, zu halten[2]. Noch viel weniger kann dann bei ähnlichen Formen im Norden der Alpen der Zusammenhang mit jener altgermanischen Geschmacksrichtung zweifelhaft sein.

Auch im Norden kam nach der Gründung germanischer Königreiche jene einheimische Kunstweise immer mehr mit römischen und byzantischen Einflüssen in Berührung. Nicht bloss die Kirche, die hier wie überall die Vertreterin römischer Civilisation war, wirkte dahin, sondern auch der eigene weltliche Sinn der Germanen. Das Beispiel der Römer, bei denen es in der Kaiserzeit Mode geworden war, sich mit Schmuck zu behängen, die eigene barbarische Freude an dem Glänzenden und Prunkenden, und endlich die durch Jahrhunderte wilder Kriegführung gereizte und erblich gewordene Habsucht trafen zusammen, um den Luxus in dieser Beziehung auf das höchste zu steigern. Während die geringeren Freien sich mit

[1] Blavignac, Histoire de l'Architecture sacrée dans les anciennes évêchés de Genève etc. p. 50.

[2] Zahlreiche Beispiele solcher Steinarbeiten finden sich in S. Ambrogio in Mailand, besonders in der Vorhalle. Vgl. auch Eitelberger in den mittelalterlichen Kunstdenkmälern des österr. Kaiserstaates II. S. 21 und S. 26 (Weiss a. a. O. S. 734). Dann in S. Michele und in S. Pietro in cielo d'oro zu Pavia sowohl an der Façade wie im Inneren. Selbst in S. Clemente zu Rom an der Balustrade des Chores ist ähnliches Flechtwerk.

Gussarbeiten in Erz oder Silber begnügten, liebten die Fürsten und Grossen Schätze von Gold und Edelsteinen, glänzenden Schmuck und kostbare Geräthe aufzuhäufen, welche zur Verherrlichung der Feste und zu gelegentlichen Geschenken dienend, ein Gegenstand der Begierde und ein Zeichen und Mittel der Macht wurden. Die Geschichte dieser Königsgeschlechter ist reich an Nachrichten, welche den Umfang dieser Schätze und die rücksichtslose Sucht des Erwerbes zeigen. Die Kunst der Goldschmiede war daher an diesen Höfen eine sehr gesuchte und einträgliche und wurde sehr frühe auch von germanischen Händen geübt. Schon im 5. Jahrh. wird von einer Königin der Rugier, Gisa, berichtet, dass sie Goldschmiede, welche ausdrücklich als barbarischen Volksstammes bezeichnet sind, einsperren liess, damit sie die von ihr bestellten Arbeiten förderten [1]. Auch finden sich Schmucksachen mit anscheinend deutschen Namen [2]. Daneben aber dauerte der Handel mit Gold- und Silberwaaren des Auslandes, anfangs aus Italien und bald wohl ausschliesslich aus Byzanz ununterbrochen fort. Gregor von Tours schildert gelegentlich einen Grafen, der auf dem Markte zu Paris in den Läden der Kaufleute Schmucksachen besichtigt und unter den verschiedenen Gattungen wühlt; es scheint danach schon eine grosse Zahl solcher Gegenstände feilgeboten zu sein. Dass diese Kaufleute zum Theil Fremde waren, ergiebt sich aus den Gesetzen der Westgothen, wo ausdrücklich von überseeischen Handelsleuten die Rede ist, welche Gold, Silber, Kleidungsstücke und Schmuck feil hielten. Auch in Karls des Grossen Capitularien werden Gold, Silber und Gemmen zu den Gegenständen gerechnet, welche man vorzugsweise bei den Kaufleuten finde [3]. Es ist begreiflich, dass die deutschen Arbeiter von den Leistungen der byzantinischen Goldschmiede, welche sie auf diesem Wege zu Gesicht bekamen, zu lernen suchten; es musste hier so gehen, wie immer, das Land älterer Technik behält auch bei weiteren Fortschritten den Vorrang. Ebenso aber werden die byzantinischen Fabriken solcher Kostbarkeiten es nicht verschmäht haben, sich nach dem Geschmacke der Barbaren, bei denen sich ihnen ein so günstiger Markt öffnete, zu richten. Es musste daher eine Wechselwirkung eintreten. Natürlich sind Werke so kostbaren Stoffes nicht leicht erhalten; selbst die welche frühzeitig als Geschenke oder Vermächtnisse

---

[1]) S. des Eugyppus Leben des h. Severin, Cap. 3, bei Petz, Script. rer. Austr. I. p. 64. Sighart, Gesch. d. bild. Künste in Bayern I. 8.

[2]) Lindenschmit, vaterl. Alterth. (Sammlung Hohenzollern) S. 65. (Troyon, bracelets et agraffes antiques. Taf. III. 1.)

[3]) Greg. Tur. Hist. Franc. lib. VI. c. 32; Labarte a. a. O. I. 429. — Lex Wisigothorum lib. XI. tit. 3. Si quis transmarinus negotiator aurum argentum vestimenta vel quaelibet ornamenta provincialibus nostris vendiderit. — Carol. M. Capitulare anni 806. — Lindenschmit a. a. O. S. 61.

in den Besitz der Kirchen gekommen waren, sind fast ohne Ausnahme später Opfer eines Raubes oder des veränderten Geschmackes der Inhaber geworden, und wir besitzen in der That nur solche, welche unter der Erde verborgen gewesen waren und in neuerer Zeit entdeckt sind. Der erste Fund dieser Art, die Waffen und Schmucksachen des merowingischen Königs Childerich († 481) in seinem Grabe zu Tournay, kam schon im 17. Jahrhundert ans Licht; alle anderen gehören der neuesten Zeit an. Die bedeutendsten darunter sind der Schatz von Gourdon unfern Chalons-sur-Saone (1845), wahrscheinlich von dem Könige Sigismund von Burgund († 524) stammend, und der von Guerrazar bei Toledo (1858), bei welchem sich mehrere nach einer damaligen Sitte zum Aufhängen über den Altären bestimmte Kronen befinden, von denen die eine den Namen des westgothischen Königs Recesvinthus (649—672) trägt[1]. Die meisten dieser Prachtwerke scheinen byzantinisch oder doch, wenn von einheimischen Händen im Anschluss an byzantinische Weise gemacht. Der Styl ist nicht mehr in dem Grade charakteristisch wie an jenen Erzarbeiten; sie wirken mehr durch die Feinheit der vorzugsweise in Filigranarbeit ausgeführten Verzierungen und durch die glänzenden Farben der Edelsteine und Glasflüsse, mit denen sie geschmückt sind, als durch die Form. Aber sie geben eine Anschauung von der Pracht, mit der diese Fürsten sich umgaben. Wichtiger für die Geschichte der nordischen Kunst ist der freilich minder prachtvolle, merowingische Goldschmuck, der neuerlich (1866) bei Wieuwerd in der holländischen Provinz Friesland ausgegraben worden. Ganz oder doch grösstentheils von fränkischen Händen

[1]) Diese neuen Schätze sowohl wie die Ueberreste aus dem Grabe des Childerich befinden sich in den Pariser Sammlungen. Ueber die umfangreiche Literatur, welche sie hervorgerufen haben, vgl. Labarte a. a. O. Vol. I. p. 450—507, welcher auch pl. 29—32 vortreffliche Abbildungen von einigen der wichtigsten Gegenstände giebt. Zu den bedeutendsten ähnlichen Funden gehören der im J. 1837 zu Petreosa in der Wallachei entdeckte und jetzt im Museum zu Bukarest bewahrte Schatz (vgl. darüber die Comptes rendues de l'Acad. des Inscriptions, 1865. S. 224 und das daselbst gerühmte mir unzugänglich gebliebene Werk eines rumänischen Archäologen Odebasto, dann aber den ebenfalls von Abbildungen begleiteten Bericht von Dr. Fr. Bock in den Mitth. der k. k. C.-Comm. 1868. S. 105 ff.) und die im Jahre 1859 in Ungarn auf der Puszta Bakod unfern Kolosza entdeckten Kostbarkeiten im Museum zu Pesth (vgl. Joseph Arneth in den Mitth. 1860. S. 102 ff.). Beide scheinen für germanische Fürsten, und zwar vor dem Einfall der Hunnen in diese Gegenden gearbeitet zu sein und zwar zum Theil von römisch-byzantinischen Goldarbeitern, zum Theil von Nachahmern derselben. Die Vorliebe für Auslegung mit farbigen Steinen und Glasflüssen in zellenartiger Fassung und für Ausfüllung der Flächen durch mannigfach gewendete parallele Strichlagen ist beiden mit den fränkischen Schmucksachen gemein. Auch Thierbilder kommen bei beiden vor; unter dem Schatze der Puszta Bakod zwei gleiche goldene Armringe mit Drachenbildern mit schuppenartig gezeichnetem Leibe und leuchtenden Augen, in dem von Petreosa auffallend häufig Vögelköpfe mit krummem Schnabel.

und zwar wie die zahlreichen, dabei benutzten Münzen darthun, um die Mitte des 7. Jahrhunderts gearbeitet, lässt er das Verhältniss dieser einheimischen Kunst zur byzantinischen näher erkennen. Die vorherrschenden Motive sind die wohlbekannten germanischen, Bandgeflechte und Verschlingungen, zum Theil auch mit Einmischung von Schlangenköpfen, verbundene Spiralen und kühne Schwingungen. Aber die Filigranarbeit ist von untadeliger Feinheit, Glasflüsse oder Edelsteine sind reichlich verwendet, und an dem Goldbeschlage einer Gürtelschnalle sind die Verschlingungen in einer einfachen und durch kräftig hervortretende Knöpfchen plastisch betonten Anordnung, welche den mildernden Einfluss einer mehr geregelten Kunst nicht verkennen lässt[1]).

Eine Anschauung von dem Betriebe der fränkischen Goldschmiedekunst im 7. Jahrhundert giebt die Geschichte des heiligen Eligius (St. Eloi). In einer Werkstätte zu Limoges, dem nachher so berühmten Sitze solcher Technik, ausgebildet, wandte er sich jung nach Paris, wurde hier als ausgezeichneter Goldschmied den Königen Chlotar († 628) und Dagobert († 638) bekannt und erwarb sich durch seine Geschicklichkeit und Redlichkeit das Vertrauen derselben in solchem Grade, dass er ihr unentbehrlicher Rathgeber, gewissermaassen ihr allmächtiger Minister wurde und die bischöfliche Würde erlangte, in der er dann zum Heiligen stieg[2]). Authentische Werke von ihm besitzen wir nicht. Er hatte einen goldenen Sessel für König Chlotar gearbeitet und dies hat zu der Vermuthung geführt, dass ein Sessel aus Bronce, jetzt im Louvre, der im Kloster von St. Denis bewahrt wurde und nach einer alten, schon vom Suger bezeugten Tradition für den Stuhl Dagoberts galt, eine Wiederholung desselben sei. Es ist ein Faltstuhl mit Pantherköpfen und dem entsprechenden Füssen, der sich offenbar an antike Vorbilder anschliesst und daher nicht füglich in sehr viel späterer Zeit entstanden sein kann, wo es denn bemerkenswerth ist, dass sich daran kaum eine Spur germanischen Geschmacks erkennen lässt (Fig. 143).

Die südlichen und mittleren Theile Galliens, aus denen Eligius stammte und mit denen jetzt durch die fränkische Monarchie die nördlichen Gegenden in nähere Berührung traten, waren überwiegend romanisch und

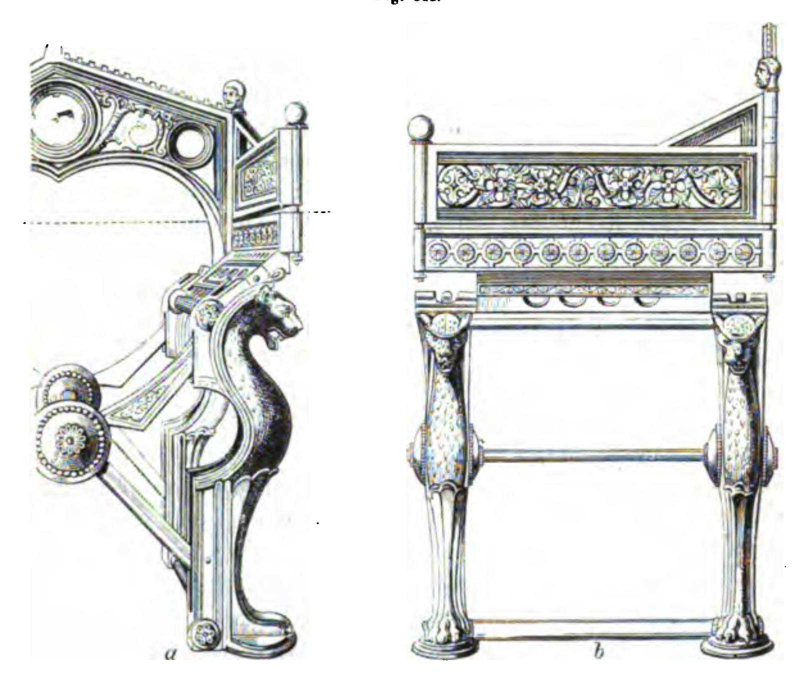
---

[1]) Der fränkische Ursprung der Arbeit ist besonders dadurch erwiesen, dass bei Weitem die meisten der durch angefügte Oesen zu einem Halsschmucke verwendeten 29 Münzen aus fränkischen Münzstätten herstammen. Vgl. darüber den von Abbildungen begleiteten Aufsatz von Janssen in den Jahrbüchern des Vereins der Alterthumsfreunde im Rheinlande, Heft 43 (1867). S. 57 ff. Der gelehrte Verfasser hat demselben S. 88, 89 ein Verzeichniss zahlreicher anderer Funde und ihrer Literatur hinzugefügt.

[2]) Audoeni Vita S. Eligii bei d'Achéry Spicilegium V. p. 157.

hatten die Ueberreste römischer Cultur und Kunst ungefähr ebenso bewahrt wie Italien. Gregor von Tours erzählt wiederholt von Malereien in den Kirchen, theils schon aus dem 5. Jahrhundert, theils aus seiner eigenen Zeit, spricht von den Künstlern als von einheimischen und scheint die Ausmalung der Kirchen mit heiligen Geschichten fast als selbstverständlich zu betrachten. Indessen mochte der Verfall doch schon etwas weiter vorgeschritten sein, als dort. Bei Erwähnung des um die Mitte des 5. Jahrhunderts lebenden Bischofs von Clermont, Namatius, erzählt Gregor von der Gemahlin desselben, dass sie eine von ihr in der Nähe dieser bischöflichen Stadt gegründete Kirche mit Gemälden habe schmücken wollen. Dabei habe sie denn selbst die Arbeit geleitet, indem sie, das Buch im Schoosse

Fig. 143.



Der Sessel Dagoberts.

haltend und die Hergänge vorlesend, den Malern angedeutet habe, was sie an den Wänden darstellen sollten[1]). Wie man auch diesen Bericht auslegen möge, der, weil von einem auf der Höhe seiner Zeit stehenden Manne ausgehend, nicht etwas Missverstandenes oder Unerhörtes aussagen

[1]) Greg. Tur. Hist. Francorum Lib. II. c. 16, 17. . . . tenebat librum in sino suo, legens historias actionum antiquarum pictoribus indicans quae in parietibus fingere deberent.

kann, immerhin lässt er auf eine durchaus stumpfe und handwerkliche Kunstübung schliessen.

Auch in den nördlichen Theilen von Gallien gab es Städte römischer Fundation, in denen sich Ueberreste und Tradition früherer Kunst erhalten hatten. Eine Kirche in Köln wurde, wie Gregor von Tours erwähnt, wegen des Glanzes ihrer Mosaiken vom Volke „ad sanctos aureos", zu den goldenen Heiligen, benannt[1]. Aber die Verwilderung war doch viel weiter vorgeschritten; von umfassenden Malereien wird uns, selbst bei der prachtvollen Ausstattung der Klosterkirche von St. Denis durch König Dagobert, nichts berichtet, und der englische Abt Benedict Biscopius, der die kirchliche Kunst in seinem Vaterlande zu beleben wünschte, rief zwar Maurer und Glasmacher aus Gallien herbei, wandte sich aber um Gemälde zu erhalten, nicht nach diesem benachbarten Lande, sondern nach Rom, von wo er denn bei wiederholten Reisen (674—686) eine grosse Anzahl mitbrachte[2]. Es scheint daher, dass es in Gallien daran fehlte.

Nähere Anschauungen von der Richtung des Formsinnes in dieser Zeit erhalten wir nur durch die Manuscripte, die auch für diese Gegenden vom 6. oder 7. Jahrhundert an die wichtigste Quelle unserer kunsthistorischen Kenntnisse bilden. Zunächst handelte es sich dabei freilich keineswegen um künstlerische Leistungen, sondern um ein materielles Bedürfniss. Bücher, selbst die für den Kirchendienst unentbehrlichsten, waren in diesen Gegenden nicht bloss kostbar, sondern von solcher Seltenheit, dass nichts übrig blieb, als sie sich durch eigenes Abschreiben zu verschaffen. Da dies zugleich eine sehr geeignete Beschäftigung für die Mönche war, so wurden in den meisten Klöstern, wie der heilige Bonifacius es dringend empfahl, für diesen Zweck eigene Schulen und ruhige Schreibstuben (Scriptoria) angelegt, in denen sich dann ein gewisser Wetteifer und der Wunsch erzeugte, dies bleibende Eigenthum der Genossenschaft möglichst würdig auszustatten. Zugleich aber suchte die in der Einsamkeit des Klosters unbeschäftigte Phantasie nach einer Gelegenheit, sich von der monotonen Arbeit des Abschreibens zu erholen und der ermüdeten Feder einen freieren Aufschwung zu gewähren. Wirkliche Miniaturmalereien kommen in diesen frühesten Manuscripten nicht vor; viele der Schreiber

[1]) Greg. Tur. De gloria martyrum. Lib. 1. c. 62.

[2]) Für die Klosterkirche von Wiremuth. Die Bilder der Jungfrau Maria und der Apostel für die Decke, evangelische Geschichten für die südliche, apokalyptische für die nördliche Seite des Schiffes; für Kloster Jarrow einige Bilder mit typischen Parallelen des alten und neuen Testaments, Isaac, der das Holz zu seinem Opfer und Christus, der das Kreuz trägt; die eherne Schlange und die Kreuzigung. Beda Hist. Abb. Wiremut. ed. 1664. p. 6. Mabillon, Ann. T. I. ad ann. 685. Lappenberg, Gesch. v. England. I. 168.

hatten vielleicht solche nicht einmal gesehen, da auch in Italien dieser Luxus nicht häufig vorkam, und jedenfalls fehlten ihnen dazu Vorbilder und Anleitung. Der bildnerische Trieb machte sich daher an den Initialen geltend und legte ihren Zügen verwandte Naturerscheinungen unter, wozu sich dann, da die menschliche Gestalt der ungeübten Hand zu schwer war, thierische Bildungen empfahlen. So finden wir denn schon frühe in westgothischen und fränkischen Manuscripten Initialen, an denen Thierbilder angebracht sind. Im Anfange sind es häufig Fische, gewiss nicht wegen ihrer mystischen Deutung auf den Namen Christi, die bei so häufiger Wiederholung keinen Sinn gehabt hätte, sondern nur weil ihre wenig gegliederte Gestalt leicht zu zeichnen war, und sich sowohl den senkrechten als den gekrümmten Strichen der Buchstaben anfügen liess[1]. Einen höheren Reiz hatten dann die Gestalten der Vögel, besonders der grösseren Gattungen, etwa der in der jagdlustigen Zeit so beliebten Falken oder der geschmeidigen Papageien, deren stets wechselnde Biegungen schon im Käfige dem Auge ein angenehmes Spiel und Krümmungen boten, die sich den verschiedensten Formen des Alphabetes anschmiegten. Liess man ihn etwa mit geöffnetem Schnabel an einem senkrechten Striche, wie an der Stange des Käfigs, spielend nagen, oder gar an einem Blatte, das sich daraus abbog, beissen, und gab dann dem Körper eine solche Biegung, dass er erst mit der Spitze des Schweifes jene senkrechte Linie wieder berührte, so hatte man eine Form, welche dem Anfangsbuchstaben D oder dem Kopfe des P sehr wohl entsprach und zugleich der willigen Phantasie des Beschauers ein kleines Genrebild vorhielt. Natürlich ermuthigte dieser Erfolg zu weiteren Versuchen; man wagte es, etwa ein aufgerichtetes, anspringendes oder kletterndes vierfüssiges Thier, ein phantastisches, schlangenartiges Ungeheuer, dann zwei kämpfende Thiere, oder gar einen Menschenkopf anzubringen, der dann freilich mit übergrossen Augen und unklaren Zügen nicht sehr anziehend ausfiel. Neben diesen kühneren Leistungen kommen dann aber immer auch an-

Fig. 144.



Aus der Bibliothek zu Laon.

[1] In einer dem 7. Jahrhundert angehörigen Handschrift der Naturgeschichte des Isidorus Hispalensis in der Bibliothek zu Laon ist die ganze Ueberschrift: Liber primus aus solchen, wie man sie neuerlich genannt hat, ichthyomorphischen Buchstaben zusammengesetzt. Ed. Fleury, Les Manuscrits à Miniatures de la Bibl. de Laon, 1865. Taf. I.

dere Initialen vor, die nur mit Riemengeflechten oder Linienverschlingungen, ganz in der Weise jener Schmucksachen, ausgefüllt sind. Oft, besonders wo die technischen Mittel noch unvollkommen, die Federn breit, Tinte und Farben dickflüssig und trübe sind, erscheint das Ganze wie ein kindisches Spiel. Daneben aber finden sich auch wieder, namentlich bei den dem damaligen Geschmack so sehr zusagenden Thierbildern, Züge von Talent und nicht ungefällige Erfindungen.

Nach solchen Versuchen erwachte dann auch wohl in dem Schreiber die Lust, sich von dem Zwange der Buchstabenform zu befreien und selbstständige Zeichnungen zu geben, so weit es eben seine Kenntnisse gestatteten. So finden wir in einer fränkischen Handschrift vom Anfange des 8. Jahrhunderts[1]), die Weltgeschichte des Orosius enthaltend, eine Zeichnung, die, obgleich durch ein Paar Farbentöne gehoben, dennoch ganz innerhalb der kalligraphischen Sphäre bleibt. Sie stellt nämlich ein durch schematische Blumen verziertes Kreuz mit fünf Medaillons dar, von denen das in der Mitte das Lamm, die an den vier Kreuzesenden die Zeichen der Evangelisten enthalten. Das Kreuz ist dann durch einen der Breite der Medaillons entsprechenden viereckigen Rahmen umschlossen, in welchem vierfüssige Thiere mit heftigen Gebehrden sich bewegen, während in den vier durch das Kreuz und den Rahmen gebildeten Feldern oben die etwas verstümmelten Monogramme der Namen Jesus Christus, unten aber, an den Querarmen des Kreuzes an Ketten hängend, hier zwei Fische, dort zwei Vögel, angebracht sind. Die letzten stellen ohne Zweifel Tauben vor, welche ebenso wie die Fische als Symbole der Jünger Christi dienen, die unter dem Kreuze vor den Angriffen der wilden Meute gesichert sind, welche sich in dem das Kreuz umschliessenden, die Welt andeutenden Rahmen bewegt. Es ist also nicht eine Erläuterung des Textes, sondern ein selbstständiges symbolisches Bild, das aber freilich mit den bescheidensten Mitteln geschaffen ist. Der Engel des Matthäus ist der einzige menschliche Kopf und sehr roh und einfach, mehr angedeutet als gezeichnet; bei den drei anderen Evangelisten sind zwar die Thierköpfe auf menschliche Körper gesetzt, welche das Buch auf der Brust halten, aber diese sind nur durch wenige, möglichst der geraden Linie sich annähernde Striche gegeben. Nur die vierfüssigen Thiere in der Einrahmung haben mannigfaltige und charakteristische Bewegungen und zeigen das Verständniss für das Thierleben, welches uns das ganze Mittelalter hindurch überrascht.

Während aber diese Zeichnungen trotz ihrer Unvollkommenheit und Rohheit doch noch ein Wohlgefallen an der natürlichen Erscheinung verrathen, finden wir daneben eine Zahl von anderen, ungefähr gleichzeitigen

[1]) Ebenfalls in der Bibliothek zu Laon; eine Abbildung in dem angeführten Werke von Fleury Taf. 2.

Manuscripten, deren Zeichnungen mit sehr viel grösserer Sorgfalt und Feinheit ausgeführt sind, zugleich aber noch viel weniger der Natur entsprechen, ja fast absichtlich von ihr abzuweichen scheinen. Man hat diese auffallende Manier, da man sie zuerst in angelsächsischen Manuscripten kennen lernte, früher dieser Nation zugeschrieben, während man jetzt weiss, dass das eigentliche Vaterland dieses Styls nicht das angelsächsische England, sondern Irland, und dass er von hier aus, wie zu anderen Nationen, so auch zu den Angelsachsen gekommen ist, bei denen er indessen nur vorübergehend Aufnahme fand. Die grüne Insel nahm in den früheren Jahrhunderten des Mittelalters eine eigenthümlich bevorzugte Stellung ein. Frühzeitig, vielleicht schon vor dem Untergange der römischen Herrschaft in Britannien und zwar nicht von Rom oder einem anderen Lande des Occidents aus, sondern von orientalischen Missionarien[1]) bekehrt, blieb es dann von den Stürmen der Völkerwanderung, welche die anderen Länder verwüsteten, unberührt, und konnte so die Keime des neuen Glaubens, die dort nur schwer Wurzel fassten, im Frieden gründlich reifen lassen. Der Geist der Nation neigte sich zu mönchischer Ascetik; es entstanden daher zahlreiche, blühende Klöster, welche sich durch Sittenstrenge und theologische Gelehrsamkeit auszeichneten, und deren Ruf schon vom sechsten Jahrhundert an lernbegierige junge Männer aus anderen Ländern herbeizog. Zugleich aber erwachte nun unter den einheimischen Bewohnern dieser überfüllten Klöster, nachdem sie ihr eigenes System vollendet hatten, die diesen nordischen Völkern angeborene Wanderlust[2]). Bekehrungsreisen zu den stammverwandten, aber noch heidnisch gebliebenen Bewohnern des heutigen Schottlandes, dann der Verkehr mit den ihnen in wissenschaftlichen Studien ebenbürtigen angelsächsischen Klöstern machten den Anfang[3]). Gallien und Belgien, wo die unter der schwachen Herrschaft der Merowinger in Verfall gerathene Klosterzucht einer Herstellung bedurfte, waren das nächste Ziel ihrer Wanderungen. Bald aber erstreckten sich ihre Wege weiter; vereinzelt oder in Schaaren bald um heilige Stätten zu besuchen bald um die dem Gerüchte nach wankende Klosterzucht zu heben, durchpilgerten sie Deutschland und Italien. Ueberall wurden sie wegen ihrer Sittenreinheit und Gelehrsamkeit gern aufgenommen und mit Bitten zu längerem Verweilen bestürmt. Manche dieser frommen Männer liessen sich dadurch zu bleibendem Aufenthalte und zur Stiftung eigener Klöster bewegen. St. Columban gründete 590 ein solches in den Vogesen, 613 das von Bobbio in der Lombardei, St. Gallus 614 das berühmte,

---

[1]) Neander, Kirchengeschichte I. 122.

[2]) Natio Scotorum, quibus consuetudo peregrinandi jam paene in naturam conversa est. Vita S. Galli. II. § 47. Pertz, Monum. T. II. p. 30.

[3]) Lappenberg, Gesch. v. England. I. S. 174 ff.

später nach seinem Namen benannte in der Schweiz, St. Kilian hinterliess in Franken, wo er 687 den Märtyrertod starb, zahlreiche Jünger. Die Grabstätten dieser Heiligen wurden neue Anziehungspunkte für ihre pilgernden Landsleute, die dann nicht bloss in den von diesen gestifteten, sondern auch in anderen Klöstern gern gesehene Gäste waren. Neben ihrer Frömmigkeit und Gelehrsamkeit waren sie auch wegen ihrer Kenntniss der sogenannten freien Künste und ihrer praktischen Kunstfertigkeit geschätzt, namentlich als Lehrer der Musik, der Mathematik und vor Allem der Schreibekunst, die in ihren heimischen Klöstern besonders gepflegt und zu manchen Eigenthümlichkeiten ausgebildet war. Schon frühe werden unter ihnen vorzügliche Schreiber oder auch Büchermaler genannt, welche wie Beda versichert, im Besitze besonders dauerhafter, aus Muscheln gefertigter Farben waren [1]). Ihre gewöhnliche Schrift war weicher, als die der Franken und mit grosser Genauigkeit ausgeführt, dabei aber auch mit manchen Eigenthümlichkeiten. Unter anderem bedienten sie sich an gewissen bedeutsamen Stellen, namentlich auf den Anfangsseiten wunderlicher, rechtwinkeliger Buchstaben. Aber auch ihre gewöhnliche Minuskel wich von der Schreibweise des Continents erheblich ab, so dass im Kloster St. Gallen, das fast eine irische Colonie war, der Verfasser eines Katalogs der Bibliothek in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts sich bewogen fand, die zwei und dreissig in irischer Schrift geschriebenen Bücher von den anderen zu sondern und in eine eigene Liste zu bringen [2]). Ausserdem waren ihre Codices mit einem damals auf dem Continent noch neuen Luxus ausgestattet. Sie zuerst führten die Sitte ein die Anfangsseiten mit wenigen Zeilen und besonders mit einem oder einigen kolossalen Initialen zu füllen, und fügten dann auch andere sehr eigenthümliche Verzierungen und sogar Malereien von trefflicher Farbe hinzu.

Solcher irisch geschriebenen Bücher ist noch eine grosse Zahl erhalten, hauptsächlich natürlich in Grossbritannien; darunter viele reich verzierte. Fast alle sind Evangelienbücher und werden von den englischen Archäologen durch stets beibehaltene, meistens von einem Besitzer oder von dem darin benannten oder sonst ermittelten Schreiber hergenommene Namen bezeichnet. Am Reichsten an solchen Prachtwerken ist die Bibliothek von Trinity College in Dublin. Hier ist zunächst das grösste und prachtvollste zu nennen, das Book of Kells mit seinen gigantischen Initialen, zahllosen Ornamenten und einer dass gewöhnliche Maass übersteigenden Zahl von

[1]) Dr. Ferd. Keller, Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuscripten der schweizerischen Bibliotheken, in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich. Bd. VII. Heft 3. 1851. S. 72 und S. 70.

[2]) „Libri scottice scripti", da bekanntlich Irland im Mittelalter den Namen Scotia inferior führte. Keller a. a. O. S. 61.

Miniaturen; dann das Book of Armagh, das durch das bekannte Todesjahr seines Urhebers (698) ein festes Datum hat, und das Leabhar (Liber) Dimma. In England besitzt die Bibliothek des Erzbischofs von Canterbury in Lambeth-Palace zu London das Evangeliarium von Mac Durnan, die Bodleyana das von Mac Regol († 820), die Kathedrale von Lichfield das von St. Chad, S. John's College in Cambridge einen Psalter. Das berühmte Cuthbertbuch im britischen Museum (Cotton. Nero. D. IV.) gehört nur insofern hieher als es irisch geschrieben ist, während die Miniaturen einen abweichenden Charakter haben [1]. Dagegen ist das Evangeliarium der grossen Pariser Bibliothek, welches nach einer darin verzeichneten Tradition von dem Apostel der Friesen, dem heiligen Willibrord, nach Frankreich gebracht sein soll, wirklich irische Arbeit [2]. In Italien fand irische Kunstfertigkeit wohl nur im Kloster Bobbio in der Lombardei Aufnahme; zwei Missalien in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, von denen das eine zufolge der Erwähnung im Kalender unter Kaiser Arnulph (888—899) geschrieben zu sein scheint, geben davon Zeugniss, beweisen aber in der Ausführung der Ornamente, dass der Geist des Landes diesem Style nicht günstig war. In Deutschland fand diese Kunstweise durch den Einfluss des heiligen Kilian und seiner Genossen in Franken Eingang, wie dies mehrere dort entstandene Handschriften der Universitätsbibliothek zu Würzburg beweisen, unter denen besonders ein Codex der Briefe des Paulus wichtig ist [3]. Sonst hat in Deutschland nur noch die Dombibliothek zu Trier ein und zwar sehr interessantes Evangeliarium dieser Art, dass indessen nur durch Schenkung dahin gekommen ist, auch schon neben den specifisch irischen Formen andere Einflüsse erkennen lässt. Ein Hauptsitz dieser Schule war endlich das Kloster St. Gallen, dessen Bibliothek noch jetzt eine Anzahl hervorragender Leistungen besitzt, und von dem auch die in anderen Bibliotheken der Schweiz bewahrten irischen Handschriften herrühren werden [4].

Der Werth dieser Manuscripte besteht für uns vorzugsweise in den Ornamenten, welche theils der Schrift als Einrahmung ganzer Blattseiten

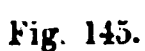
[1] Die beste Kunde von irischer Kunst und von den in Grossbritanien befindlichen Manuscripten giebt das Prachtwerk J. O. Westwood, Palaeographia sacra pictoria, London 1843—1845. 4. mit vielen farbigen Abbildungen.

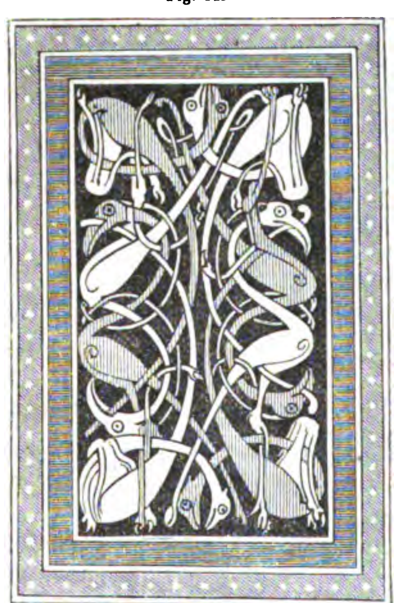
[2] Früher Suppl. lat. Nr. 693, jetzt Nr. 9389 lat. Waagen, Künstl. u. K. W. III. 241 und Labarte a. a. O. III. 85.

[3] Nr. 69. Andere irische Codices dieser Bibliothek sind Nr. 1 (Evangeliarium) und Nr. 50 (Mauricii Senonensis de Missa carmen). Vgl. meine Kunstgeschichte 1. Aufl. Bd. IV. 2. S. 463 und Sighart, Gesch. d. bild. K. in Bayern. I. S. 33.

[4] Ausführliches über dieselben, besonders in dem angeführten, von ausgezeichneten Abbildungen begleiteten Aufsatze von Keller, und demnächst in einem Berichte von Waagen im Deutschen Kunstblatte 1850. S. 83.

oder einzelner Theile derselben beigegeben, theils über die zu kolossaler Grösse ausgedehnten Initialen ergossen sind, und in einigen Fällen ganze Blattseiten füllen. Das System dieser Ornamentik lässt sich trotz der unendlichen Mannigfaltigkeit, in der sie sich bewegt, sehr wohl bestimmen. Es besteht darin, dem zu verzierenden Raume, also dem Einrahmungsstreifen des Blattes, oder der Initiale oder endlich der ganzen Blattseite, zunächst eine geometrische Eintheilung in verschiedene, nach einem wohlüberlegten Plane symmetrisch geordnete, theils rechteckige, theils in anderer künstlicherer Form gestaltete Felder zu geben, diese Felder mit Einrahmungen zu versehen, den Innenraum derselben aber durch höchst verschiedene, immer aber in einer theils absoluten, theils nur bedingten Symmetrie wiederkehrenden Verzierungen zu füllen. Diese Verzierungen sind fast niemals der Einrahmung parallel, sondern im Wesentlichen diagonalisch. Bestehen sie aus geraden Linien, so sind diese entweder zickzackartig oder stufenweise gebrochen, oder sie geben ein Gitterwerk mit rautenförmiger Durchkreuzung oder andere etwa mäanderartige Figuren. Sehr viel häufiger bestehen sie aber aus gebogenen Linien, die in mannigfachster Weise durcheinander geschlungen sind; bald als einfaches Bandgeflecht, bald aber und vorzüglich als reichere, complicirte Verschlingung von schlangenähnlichen Körpern mit bald abnehmender, bald anschwellender Stärke, die nicht an Pflanzen, sondern an thierische Bildungen erinnern, auch gewöhnlich deutlich thierische Köpfe erhalten und durch ihre kühnen Schwingungen in Verbindung mit zarten, aber nicht minder bewegten Linien oft sehr reizende Zeichnungen bilden. Endlich aber kommen als die höchste Leistung kalligraphischer Kunstfertigkeit Ornamente vor, in denen Spirallinien vorherrschen und in mannigfacher Weise sich auf- und abrollen. Einige Male sind auch jene schlangenartigen Thiere in der Art verwendet, dass sie direct und ohne weitere Einrahmung vermöge der ihnen zugemutheten Biegsamkeit und Dehnbarkeit ganze Blattseiten einfassen. Die Formgedanken dieser Ornamente sind dann stets durch Färbung betont, bei der auch wieder


Fig. 145.


Aus einem irischen Codex in St. Gallen.

sehr bestimmte Regeln beobachtet und sehr harmonische Resultate erzielt sind. Es bedurfte dazu nur weniger Farben; im Innern der reichen Ornamentfelder mit Spiralen oder mit Schlangengewinden sind es nur drei oder vier, ein sehr kräftiges und gleichmässiges Schwarz als Grund, und ein leichtes, durchsichtiges Gelb nebst einem milden dunklen Roth für die eigentliche Zeichnung, wobei dann beide als Gegensätze behandelt sind, also bei geradlinigen Durchkreuzungen schachbrettartig wechseln, bei Schlangenwindungen aber zwei verschiedene in sich zusammenhängende und sich durchschlingende Thierkörper kennzeichnen. Weiss, wo es hinzutritt, wird dann nur in leichten Linien angebracht, die entweder die lichtesten Stellen betonen oder sich spielend oder netzartig durch die kräftigeren Gestaltungen hindurchziehen. Neben diesen durch ihre kühne Zeichnung und die Gegensätze der Farben kräftig wirkenden Feldern sind andere in Zeichnung und Farbe bescheidener gehaltene, gleichsam als Füllungen angebracht, meist mit einfachen gelben Bandverschlingungen auf einem gelblichrothen, also nicht stark differirenden Grunde. Alle diese verschiedenen Felder sind endlich durch schmale, abwechselnd grüne und blaue Streifen eingefasst, deren neutrale Farbe die lebendigeren Töne jener Felder in milder Weise verbindet. Am Glänzendsten bewährt sich diese Ornamentik da, wo sie nicht bloss auf Einrahmungen und Initialen angewendet ist, sondern ohne Schrift oder Bild eine ganze Seite füllt, mithin die Ansprüche eines selbstständigen Kunstwerks macht, sie aber auch in der That erfüllt. Ein vorzügliches Beispiel giebt das decorative Blatt in dem Evangeliarium Nr. 51 der Stiftsbibliothek zu St. Gallen, bei dem ich mich daher einen Augenblick aufhalten will. Die Mitte des Blattes wird von einem gleichseitigen (griechischen) Kreuze eingenommen, das mit zierlichen Spiralen auf schwarzem Grunde verziert ist. In die vier Winkel dieses Kreuzes sind dann, durch grüne und blaue Umrissstreifen davon getrennt, vier Rechtecke hineingelegt, welche dem Verhältnisse der Blattseite in verkleinertem Maasse entsprechend von grösserer Höhe als Breite sind, in beiden Beziehungen aber weit über die Kreuzarme ausladen. Auch sie sind wie das Kreuz auf schwarzem Grunde in Roth, Gelb und Weiss. verziert, aber nicht mit Spiralen, sondern mit den volleren Formen verschlungener Drachen, jedes dieser Felder in verschiedener Zeichnung, aber doch so, dass immer die beiden einander. schräg gegenüberstehenden, das linke des oberen und das rechte des unteren Paares und umgekehrt, mit einander verwandt sind, jene mit feineren und eckig gelegten Thiergestalten unter einem Netze weisser Fäden, diese mit kühneren Biegungen vollerer Formen [1]). Durch diese diagonale Beziehung und die rechtwinkelige

[1]) Die Wirkung des ganzen Blattes würde nur durch farbige Nachahmung anschaulich gemacht werden können, wie dies in vortrefflicher Weise bei Keller a. a. O.

Gestalt des Kreuzes ist also das Centrum stark betont, und diese Gruppe centraler Formen bildet so den hervorragenden Inhalt des Ganzen, neben welchem die anderen Felder nur als dienend erscheinen, die an den Ecken des ganzen Ornaments als fester Abschluss, gleichsam als Beschlag, mit schachbrettartiger Verzierung, die dazwischen gelegenen schmalen Streifen als blosse Füllungen mit fortlaufender, einfacher Bandverschlingung. Das Ganze ist also eine wohlüberlegte Composition, welche durch die Schönheit und Harmonie der Farben das Auge fesselt und durch die mannigfachen Beziehungen ihres Inhalts die Phantasie anregt und beschäftigt. Zu diesen Vorzügen kommt dann noch die höchste Präcision der Zeichnung. Alle diese aus kühn geschwungenen oder eckigen Figuren zusammengesetzten Muster sind mit einer Feinheit, Genauigkeit und Sicherheit ausgeführt, dass man kaum begreift, welche Instrumente dazu gedient und durch welche Mittel die Ausführenden sich die symmetrische Haltung der oft so bizarren Linien gesichert haben. Es lässt sich auf diesem abstracten Gebiete kaum Schöneres denken.

Die irischen Schreibekünstler blieben aber bei diesen Resultaten nicht stehen, sie versuchten sich sofort auch in Figurenmalereien; fast jede ihrer reicher ausgestatteten Handschriften enthält solche. Hier aber überraschen sie uns, wie in jenen Ornamenten durch Schönheit, durch eine barbarische, ja fast unbegreifliche Hässlichkeit. Auch diese Arbeiten sind nichtsweniger als roh, sondern mit denselben feinen und gewandten Federzügen sauber gezeichnet, mit denselben Farben colorirt, aber sie geben die Natur in einer so leblosen und bizarren, schematisch erstarrten und dann doch wieder verzerrten Weise wieder, dass sie unser Gefühl auf das Aeusserste verletzen. In dem Evangeliarium des Willibrord in Paris hat sich der Urheber der Handschrift begnügt die Zeichen der Evangelisten zu geben, von denen dann der Adler und der Löwe, wenn man eine heraldische Auffassung voraussetzt, noch verständlich sind. Aber bei den Zeichen des Lucas und des Matthäus, die der Schreiber selbst als „Imago vituli“ und „Imago hominis“ einführen zu müssen glaubt, hört diese Verständlichkeit auf; es sind wunderliche Federzüge, welche die Gewohnheit spiraler Schwingung erkennen lassen, und in den von ihnen begrenzten Flächen mit verschiedenen bunten Farben, gelb, roth, violett ausgeführt sind. Die Gestalt des Menschen ist aus sieben Figuren oder Federzügen zusammengesetzt; oben das farblose Oval des Gesichts mit gelben Haaren, dann der Leib durch die beiden schlauchartig gebildeten Arme begrenzt, demnächst die Schenkel, zwei Ovale, gelb mit einem rothen Kreise im Inneren, und end-

---

Taf. 9 geschehen ist. Ich habe mich begnügen müssen, eines der im Texte erwähnten in den Ecken des Kreuzes liegenden Vierecke nachbilden zu lassen, Fig. 145.

lich die Beine, zwei fast halbmondartige, nach aussen geöffnete Gebilde. In den meisten anderen Evangeliarien sind nicht bloss die Zeichen, sondern die menschlichen Gestalten der Evangelisten gegeben, allerdings mit etwas mehr Annäherung an die Natur, aber gerade dadurch um so auffallender. Die Zeichnung ist nicht bloss ganz flach, ohne Schatten und Modellirung,

Fig. 146.



Der Evangelist Johannes aus dem Codex des Mac Durnan in Lambeth Palace, London.

sondern auch in den Umrissen durchweg in kalligraphischen Schnörkeln ausgeführt. Die Gestalten sind sitzend gedacht, wie dies die hervortretenden Theile des Sessels, Lehne und Füsse, und die Kürze des Körpers nicht bezweifeln lassen. Aber die Sessel sind ohne Unterschied von Sitz und Lehne nur wie ein Gitterwerk gegeben und die Körper erscheinen, weil

der Leib sich ohne Andeutung seines Zurücktretens unmittelbar an das Knie anschliesst, wie stehende, aber verkrüppelte Figuren, denen die Schenkel fehlen. Noch auffallender ist dann die Behandlung des Gesichtes, das stets farblos und in der Vorderansicht gehalten, das Bestreben zeigt, seine einzelnen Theile auf feste, kalligraphischer Uebung und Kunst entsprechende Federschwingungen zu reduciren. Augenbrauen und die Begrenzung des Nasenrückens bilden auf jeder Seite einen symmetrischen Zug, in dessen sphärische Winkel die grossen, stieren Augen hineingezeichnet sind. Zwei andere, symmetrische, oft spiralförmig geschwungene Züge bilden die Nasenflügel, an die sich die den Einschnitt der Oberlippe bezeichnenden Parallelen anschliessen. Der Mund ist durch einen einfachen oder aus zwei parallelen Zügen bestehenden Schnörkel gebildet, in seiner Mitte stets mit abwärtsgehender Spitze, an den Seiten oft mit rundlicher Senkung. Diese wesentlichsten Züge kehren aber keineswegs stets in derselben Weise wieder, sondern sind vielfach variirt und bereichert. Zuweilen hat es dem Zeichner beliebt das Ohr ganz nach vorne zu wenden, oder auch, so wenig die Haltung des Kopfes dazu geeignet war, die Unteransicht der Nase zu zeigen, was dann beides zu künstlichen Schnörkeln Gelegenheit gab. In anderen Fällen ist dagegen die Zeichnung vereinfacht; es kommen zuweilen kleinen Engelköpfe vor, in denen der Zeichner beide Augenbrauen nebst der Nase mit einem ununterbrochenen Federzuge angedeutet, in die dabei gebildeten Winkel zwei kreisförmige Augen gesetzt, den Mund aber fortgelassen hat. Das Haupthaar ist bald wie eine hohe Perrücke mit wellenförmigen Umrissen, bald in kühngeschwungenen, einander durchkreuzenden Locken, gezeichnet, oder auch zu wunderlichen Zöpfen gestaltet [1]. Auch die Farbe des Haares ist ganz willkürlich; in einem Evangeliarium in St. Gallen ist es bei dem Evangelisten Johannes blau mit rothen Punkten, bei den anderen hellgelb oder mit sich kreuzenden bald gelben bald rothen Locken. Die Gewandung macht ebensowenig Ansprüche an Naturwahrheit. Der Zeichner benutzt nur die allgemeinsten Grundzüge der Körperbildung, um dadurch ein nach seiner Meinung gefälliges Linienspiel hervorzubringen. Er giebt dem Mantel auf den Schultern mit oder ohne

[1]) Für Zöpfe wird man auch die hornartigen Gebilde halten müssen, welche auf unserm Bilde vom Hinterkopfe ausgehend sich über den Schultern kreuzen. Die Gesichtszüge sind hier noch ziemlich einfach und weniger von der Natur abweichend, während die Codices von St. Gallen, deren Zeichnungen zum Theil dem obenangeführten Aufsatze von Keller beigefügt sind, noch viel auffallendere Schnörkel enthalten, die zum Theil mit Spitzen von den Wangen nach dem Munde zu auslaufen, oder selbst die Umrisse des Kopfes zweifelhaft machen. Auf der hier beigefügten Abbildung ist auch das am Boden stehende Tintenfass und die Feder zu beobachten, bei der man freilich nicht deutlich ersehen kann, wie sie gedacht ist.

Falten einen senkrechten Fall, durchschneidet diese Richtung dann auf beiden Seiten durch den Ueberwurf über die Arme, und sucht nun auf irgend eine Weise durch im Wesentlichen symmetrische, aber auch wohl durch kleine Abweichungen pikant gemachte Schwingungen, über deren Rechtfertigung aus der Körperbildung und der Eigenthümlichkeit des Stoffes er sich keine Sorge macht, einen Abschluss der Bewegung hervorzubringen.

Man kann nicht zweifeln, dass hier nicht blosse Verstösse gegen Natur und Wahrheit aus Rohheit und Unwissenheit vorliegen, sondern dass gerade eine solche Behandlung beabsichtigt war, und dass man nicht eine naturgemässe Darstellung, sondern ein symmetrisches Linienspiel für die Aufgabe der Kunst hielt. Das Bild wurde nur als eine künstliche, verzierte Schrift angesehen; es genügte, wenn es lesbar war, d. h. den ohnehin schon vorbereiteten Leser erkennen liess, dass hier der Evangelist gemeint und durch eine saubere, mühsame Leistung, die einen in Linien und Farben gefälligen Anblick darbot, gefeiert sei. Auf natürliche Schönheit und Richtigkeit, auf Ausdruck oder eine tiefere geistige Bedeutung machte man bei dieser Auffassung keinen Anspruch. Zu dieser kalligraphischen Figur gehört dann stets ein reich verzierter Rahmen, der niemals, wie man es bei einem wirklichen Bilde stets rathsam finden würde, gleichartig sich um das Ganze herumlegt, sondern wie die selbstständigen Ornamente aus mehrfachen Mustern in rhythmischer Zusammenstellung besteht.

Einige dieser Handschriften enthalten dann ausser den Bildern der Evangelisten auch andere historische Darstellungen, und gerade diese sind besonders charakteristisch für das irische System. Vor Allem gilt dies von der Kreuzigung Christi, welche wir drei Mal besitzen, in dem Evangeliarium von St. Gallen Nr. 51, in dem Psalter in St. John's College zu Cambridge und endlich in dem Würzburger Codex der Briefe des heiligen Paulus[1]). Die beiden ersten sind einander sehr verwandt; sie enthalten ausser dem Gekreuzigten die zwei Kriegsknechte mit Schwamm und Lanze und oberhalb der Kreuzarme Engel. Christus ist nicht stehend, sondern hängend gedacht, aber ohne dass man Nägel an den Händen und an den mehr im Profil gezeichneten Füssen sieht. Er erscheint meistens bartlos. Der Körper ist vollständig bedeckt, aber nicht wie auf anderen gleichzeitigen Darstellungen durch eine Tunica mit Aermeln, sondern durch einen Mantel oder richtiger durch einen oder mehrere schmale Streifen Tuch, von denen der Körper von den Schultern bis über die Knie um-

[1]) Abbildungen der beiden ersten bei Keller a. a. O. Taf. 5 und bei Westwood pl. 18. — Das Bild des Würzburger Codex hat die verdiente Abbildung noch nicht erhalten.

wickelt ist. Dies giebt dann Gelegenheit zu den regelmässigsten Verschlingungen, indem jener Streifen zuerst abwärts vom Nacken nach beiden Ellenbogen und von diesen zurückgeführt, dann quer über den Leib gelegt und endlich zwischen den Beinen festgesteckt mit einer fast kreisförmigen Biegung abschliesst. Es ist kaum möglich, sich von der Gestalt und Befestigung dieses Gewandes eine Vorstellung zu machen. Noch deutlicher zeigt die Färbung, dass man an Natur gar nicht dachte. Auf dem Bilde in St. Gallen sind die nackten Arme Christi roth, die Füsse blau, während das Gesicht farblos ist. In dem Codex von Cambridge scheint der Körper mit rothen Aermeln und Hosen bekleidet. Noch phantastischer ist die Darstellung in dem Würzburger Codex; Christus erscheint nämlich hier nicht mehr nach altchristlicher Weise unbärtig, sondern mit kolossalem, abschreckend hässlichen, von schwarzem Barte umgebenen Antlitz dann aber in einem Gewande, das sich schuppenartig oder wie Gefieder eines Vogels in abwechselnd rothen und gelben Falten um seinen Körper legt. Der Stamm des Kreuzes ist schwarz mit rothen Punkten, und an den Armen desselben hängen die Kreuze der beiden Schächer. An ein Bild der wirklichen Erscheinung ist also hier fast noch weniger gedacht. Dagegen sind die roth geflügelten Engelsköpfe bei dem guten und die fast wie schwarze Käfer dargestellten Teufel bei dem bösen Schächer nicht vergessen, und am Fusse dieses grösseren Bildes ist dann, freilich in kindisch schwacher Zeichnung, noch eine allegorische Darstellung angebracht wie wir sie sonst in irischen Malereien nicht finden. Christus mit den Aposteln auf dem See fahrend hat nämlich das Kreuz als Angel ausgeworfen, woran einige Fischlein anbeissen, während andere sich abwenden. Man sieht wie sich neben jener kalligraphischen Tendenz schon die Neigung regt, das Bild selbst zur Gedankenerweckung zu benutzen. Sehr interessant sind dann auch die Malereien in dem ebenfalls schon erwähnten Evangeliarium in der Dombibliothek zu Trier. Der Schreiber und Maler, der sein: Thomas scripsit merkwürdigerweise gerade auf Bilder setzt, ist in irischer Schule, vielleicht in St. Gallen erzogen, hat aber demnächst nach italienischen oder byzantinischen Vorbildern studirt. Die Brustbilder der weissgekleideten Apostel in den Medaillons über den wie gewöhnlich durch Säulen getheilten Canones unterscheiden sich in Farbenwahl und Behandlung von den anderen Miniaturen, und nähern sich ganz entschieden dem italienischen Mosaikenstyl. Die Erzengel Michael und Gabriel, welche ebenfalls in weissen Gewändern und dabei nach byzantinischer Weise mit langem Scepter in den Händen ein Titelblatt zum Evangelium Matthäi bilden, sind ähnlichen Styls. Dagegen sind nicht bloss die Initialen, sondern auch die meisten anderen Bilder entschieden irisch. Sehr merkwürdig ist eine auf einem besonderen Blatte dargestellte, auf den ersten Blick räth-

selhafte Figur. Oben ist es die Gestalt eines Greises, der, ein Schwert und eine Blume (so wenigstens schien es mir) in den Händen haltend, die Arme auf der Brust kreuzt, während unten über den menschlichen Füssen, ungefähr wie Saum und Zipfel verschiedener über einander gezogener Gewänder, die Haut des Löwen und des Stieres und die Klauen des Adlers herabhängen. Es ist ein Symbol der Evangelienharmonie, die viergestaltige Einheit, der Tetramorphos, wobei dann die Greisengestalt des Oberkörpers vielleicht den Evangelisten Matthäus oder die Personification des Begriffes, den Evangelisten schlechthin, darstellen könnte[1]).

Uebrigens äusserte sich die Kunstfertigkeit der Iren nicht bloss an den Manuscripten, sondern auch in Metallarbeiten. Schon frühe werden unter ihren Mönchen auch solche, welche sich als Goldschmiede und Erzgiesser (aurifices und aerarii) auszeichneten, unter den Schätzen ihrer Kirchen kostbare mit Gold und edeln Steinen besetzte, von Einheimischen gefertigte Kirchengeräthe aller Art genannt. Namentlich war es Gebrauch, jene kunstreich verzierten Evangelienbücher auch in kostbaren Kapseln (irisch: Cumhdach) von Erz oder Silber zu bewahren. Die Verzierungen dieser Geräthe, namentlich solcher Kapseln und der Reliquienschreine, von denen, wie man versichert, jede grössere Kirche wenigstens einen besass, waren ganz in demselben Geschmack ausgeführt wie die Ornamente der Miniaturen; sie bestanden aus gebrochenen Stäben, Spiralen, Schlangengewinden oder Drachen in durchbrochener Arbeit, enthielten aber selten menschliche Gestalten[2]).

Es ist begreiflich, dass die irische Ornamentik den germanischen Völkern imponirte; es lagen ihr dieselben Motive zum Grunde, von denen sie bei ihren ersten künstlerischen Leistungen ausgegangen waren. Aber was sie tastend und principienlos, mit geringer technischer Sorgfalt versucht hatten, trat ihnen hier in geregelter, schulmässiger Ausbildung, in wohlüberlegten mit den trefflichsten Materialien durchgeführten Compositionen entgegen. Es war daher natürlich, dass sie sich diese Vorzüge durch Nachahmung anzueignen suchten. Allein zu der Consequenz, auch die Figuren wie kalligraphische Ornamente zu behandeln, konnten sie sich dennoch nicht entschliessen. Es gehörte die Abgeschlossenheit der nordischen Insel, die völlige Unkenntniss wirklicher Kunst, eine eigenthümliche starre Denkungsart zu der Beibehaltung dieser Darstellungsweise. Unter anderen

---

[1]) Der Tetramorphus, wie ihn das Malerbuch vom Berge Athos (§ 73. S. 100) beschreibt, hat das Gesicht des Engels, und ist auch sonst anders gestaltet. Ein byzantinischer Einfluss steht also hier nicht fest.

[2]) Vgl. Keller a. a. O. S. 69. Abbildung eines irischen Reliquiariums in der Transactions of the R. Irish Academy Bd. XVIII. 1.

Völkern, bei denen sie nicht entstanden war, denen sie als ein vollendetes System zugeführt wurde, konnte sie sich nicht halten.

Dies zeigte sich schon in sehr früher Zeit bei den ersten und nächsten Schülern der Iren, bei den Angelsachsen. Das berühmte sogenannte Cuthbertbuch im britischen Museum (Cotton. Mss. Nero D. IV.), ein Evangeliarium, das wie die Inschrift ergiebt, im Kloster auf der Insel Lindisfarne zu Ehren Gottes und des heiligen Cuthbert von Eadfrith und drei anderen Mönchen, nach dem Tode des ersten (687) und vor der Erhebung des Letzten zur bischöflichen Würde (698) verfertigt ist[1]), ist in der Schrift und Ornamentik im Wesentlichen ein Werk irischer Kunst. Aber die Figuren der Evangelisten sind schon ganz anders gestaltet. Die Gesichter sind zwar noch unbelebt, mit grossen starren Augen und allzu kleinen Ohren, die Schattenseite der Nase ist durch eine etwas steife, dem Nasenrücken fast parallele Linie begrenzt, die Haare an Haupt und Bart sind in Stränge gelegt, aber alles nicht mehr mit phantastischen Schnörkeln, sondern mit einem Hinblick auf die Natur. Die Haltung der Gestalten ist nicht mehr reine Vorderansicht, sondern im Halbprofil, so dass die Stellung des Schreibenden ganz verständlich wird, wenn auch der Körper mehr Profil ist wie das Gesicht. Gesicht und Hände haben Fleischfarbe, wenn auch ohne Modellirung, an den Händen ist sogar eine Beobachtung der verschiedenen Muskeln ersichtlich. Auch die Gewänder lassen die antike Form erkennen und nur das ist auffallend, dass die Falten von anderer Farbe sind als die lichten Stellen, z. B. im grünen Mantel des Matthäus roth. Dass der Maler byzantinische Miniaturen kannte, wird schon dadurch wahrscheinlich, dass er den Heiligen das griechische Beiwort, o agius, wie wohl mit lateinischer Endung, giebt, und lässt sich auch aus einzelnen Zügen seiner Arbeit vermuthen; und schon diese wiewohl sehr oberflächliche Kenntniss machte es ihm unmöglich, sich in Beziehung auf die Figurenbildung ganz dem irischen Geschmack anzuschliessen. In der Ornamentik selbst geschieht dies dagegen mit voller Meisterschaft. Die prachtvollen, mit Ornamenten ohne Bild oder Schrift gefüllten Blätter, die hier nach der ausschliesslich irischen Sitte jedem Evangelium vorausgehen, sind nicht minder kunstreich, wie das oben beschriebene Blatt dieser Art in St. Gallen.

Abgesehen von den, durch irische Hände gefertigten Manuscripten dieses schweizerischen Klosters können wir eine so vollkommene Nachbildung der irischen Kunst, wie sie das Cuthbertbuch schon am Ende des 7. Jahrhunderts zeigt, auf dem Continente nicht nachweisen. Der Kunst-

[1]) Vgl. Waagen, K. u. K. W. I. 134, besonders aber Westwood a. a. O. Taf. 45 nebst dem dazu gehörigen Texte.

trieb in den fränkischen Klöstern war bis dahin, dass Karl der Grosse ihn wieder belebte, äusserst gering; die meisten fränkischen Manuscripte dieser Zeit sind ohne Miniaturen und bloss mit jenen rohen, gezeichneten Initialen, die wir oben kennen lernten, versehen [1]).

Erst im Anfange der Regierung Karls des Grossen finden wir entschiedenen Einfluss der irischen Kunstweise auf deutsche Arbeiten, und zwar zunächst an einem sehr merkwürdigen Werke anderer Technik. Es ist dies ein Altarkelch von vergoldetem Kupfer in der Benediktinerabtei zu Kremsmünster in Bayern, zufolge einer darauf befindlichen Inschrift ein Geschenk des Bayernherzogs Tassilo und seiner Gemahlin und mithin zwischen der Stiftung des Klosters (772) und der Absetzung des Herzogs (788) entstanden. Die Form ist höchst primitiv, schwer, aber nicht ohne eine einfache Würde. Eine gewaltige Trinkschale, unten kugelförmig gerundet, oben weit über die Grenze der Halbkugel erhöht und erweitert, ruht auf einem hohlen Körper, der aus einem grossen Knopf und dem trichterförmig auslaufenden Fusse besteht. Diese ganze Oberfläche des Kelches ist dann durch Niellogravirung reich verziert, und zwar so, dass an der Trinkschale Medaillons mit den Bildern Christi und der Evangelisten, am Fusse aber vier trotz der beigeschriebenen Buchstaben nicht erklärbare Brustbilder von Heiligen angebracht und sowohl die Einrahmungen aller dieser Medaillons als die dreieckigen Felder zwischen ihnen mit Riemengeflechten oder kühneren Verschlingungen ganz ausgefüllt sind [2]). Zum Theil könnte man diese Ornamente einfach aus der eigenen, germanischen Kunstübung, wie wir sie an den früheren Schmuck-

Fig. 147.



Tassilokelch zu Kremsmünster.

[1]) Fleury, Bibl. de Laon. p. 30.

[2]) Vgl. in den Mittheilungen der k. k. Central-Comm. Bd. IV. (1859) S. 6 ff. den Aufsatz von Franz Bock nebst den beigefügten Abbildungen. Sighart, Bayern, I. 29.

sachen kennen, herleiten. Allein gewisse Züge, das rautenförmige Muster, welches am Knopfe des Kelches das Flechtwerk sondert und umschliesst, und besonders die kühnen Drachengebilde, welche am oberen Rande der Cuppa in halbkreisförmiger Umrahmung vorkommen, lassen auf eine Steigerung jenes germanischen Geschmackes durch den irischen Einfluss schliessen. Selbst die Zeichnung der Figuren in den Medaillons deuten auf einen solchen. Sie haben zwar nicht ganz die geometrische Regelmässigkeit der irischen Figuren; die Evangelisten sind nicht mehr in der Vorderansicht, ihre Sessel zum Theil ganz deutlich im Profil gezeigt, und die freilich höchst barbarische und wilde Zeichnung der Körper lässt mehr oder minder auf eine dem entsprechende Haltung schliessen. Aber die Köpfe sind dessen ungeachtet alle ganz nach vorn gewendet, und die Andeutung der Augenbrauen und Nase in einer ununterbrochenen Linie, der den Mund bezeichnende Schnörkel, die grossen, starren Augen sind mit den irischen Miniaturen, besonders mit den weniger sorgsam behandelten Nebenfiguren völlig übereinstimmend[1]. Auch die in steifster Symmetrie strickartig gezeichneten und zu hohen Perrücken oder wunderlichen Locken angeordneten Haare erinnern daran[2].

Einige andere Werke in Elfenbein, Erz oder ähnlichen Stoffen, welche vielleicht noch dem achten Jahrhundert vor der Einwirkung Karls des Grossen angehören könnten, übergehe ich, weil ihre Entstehungszeit nicht erweislich ist[3]. Grössere Plastik war ein unbekanntes Ding und selbst

---

[1]) Man vergleiche die Engel auf der Kreuzigung in dem irischen Psalter in St. Johns College in Cambridge (Westwood a. a. O. pl. 18) mit den grösseren Zeichnungen der Figuren an unserem Kelche bei Bock a. a. O. — Einen byzantinischen Einfluss anzunehmen, finde ich durchaus keinen Grund. Die dem Christuskopfe beigeschriebenen griechischen Buchstaben: *A — ω* sind allgemein verbreitet, und alle anderen Buchstaben sind entweder beiden Alphabeten gemein oder ausschliesslich lateinisch. Dass aus der vermeintlich griechischen Segnung der Christushand überall nichts gefolgert werden kann, wird unten ausführlich erwiesen. Die wildgeschwungene, phantastische Zeichnung der Gestalten ist aber von byzantinischem Style soweit entfernt wie möglich.

[2]) Bock a. a. O. S. 44 erklärt zwei Leuchter in Kremsmünster für gleichzeitige, ebenfalls von Tassilo dem Kloster geschenkte Werke. Allein wenn auch Technik und Stoff so vollständig mit denen des Kelches übereinstimmen sollten, wie er es annimmt, bliebe die Möglichkeit einer späteren Nachahmung oder auch Umarbeitung denkbar und sehr viel glaubhafter als die Annahme, dass die zum Theil plastisch gebildeten, zum Theil doch in ganz anderem Geiste gedachten, einer ganz anderen Fabelwelt angehörigen Thiere des Leuchters mit der leichten phantastischen Ornamentik des Kelches gleichzeitig sein könnten.

[3]) So der Bischofstab des h. Erhard im Schatze des Niedermünsters zu Regensburg von schwarzem Büffelhorn mit sehr kräftigen Bandverschlingungen und einem Schlangenhaupte, dann das der h. Kunigunde zugeschriebene Reliquienkästchen aus Bamberg im Nationalmuseum zu München. Sighart a. a. O. I. 27, 28. — Ueber den

die höhere Malerei war während der Auflösung aller rechtlichen Ordnung unter den letzten Merowingern gewiss so gut wie erloschen, da wir in der von ihr abhängigen Technik der Manuscripte keine Spur ihrer Einwirkung wahrnehmen.

Dritter Abschnitt.

Karl der Grosse.

Es ist ein glücklicher Zufall, dass wir über die Ansichten dieses grossen Förderers der Kunst nicht bloss durch seine Wirksamkeit, sondern auch durch schriftliche Aeusserungen unterrichtet sind. Die sogenannten Carolinischen Bücher[1], durch welche er in den Bilderstreit eingriff, waren zwar nicht von ihm selbst, sondern von einem seiner Gelehrten, wahrscheinlich von Alcuin, aber doch in seinem Namen und gewiss unter seinem unmittelbaren Einflusse niedergeschrieben. Sie hatten natürlich auch keinen ästhetischen, sondern einen kirchlich-politischen Zweck; aber die religiöse Frage über die kirchliche Zulässigkeit der Bilder hatte auch eine nicht zu umgehende ästhetische Seite. Durch den Bilderstreit war die naturgemässe Bedeutung der Kunstwerke verdunkelt; man kannte sie eigentlich nur noch als Gegenstände der Anbetung oder des Hasses. Beide streitenden Theile, Bilderfreunde und Bilderfeinde, waren von richtiger Würdigung der Kunst gleich weit entfernt, und man darf wohl sagen, dass diese allseitige Verkennung zu ihrem Verfall wesentlich beigetragen habe. Karls gesunder Sinn tritt nun beiden Parteien entgegen. Sein nächster Zweck ist der religiöse; er will der an heidnische Sitte streifenden Verehrung der Bilder ein Ende machen, dabei verweilt er am Längsten und mit grösster Energie. Aber er schliesst sich ebenso wenig den bisherigen Feinden der Bilder an; er will diese ebenso wenig zerstören. „Nec frangimus, nec adoramus", sagt er ausdrücklich; wir zerstören sie nicht, aber wir beten sie auch nicht an. Indem er sie gestattet, bestimmt er dieser Absicht gemäss ihren Werth; sie sollen nämlich zum Schmucke der Kirche und zur Erinnerung an vergangene Begebenheiten dienen. Er vindicirt ihnen also ihre Stellung als Kunstwerke und erkennt die Berechtigung, aber auch die Schranken derselben an. Auf Details lässt er sich dabei

---

Reliquienschrein des h. Wilibrord in Emmerich (Ernst aus'm Weerth. Taf. 2, 3) vgl. v. Quast, Zeitschrift II. 45. 189.

[1]) Oben S. 500. Vgl. Piper, Einleitung in die monumentale Theologie, S. 219 ff. Caroli M. de impio imaginum cultu ed. Heumann. Hannov. 1731.

freilich nicht ein, aber doch kommt eine auffallende und beachtenswerthe Aeusserung vor. Er tadelt es nämlich und findet es schriftwidrig, dass die Maler den Abgrund, die Erde, Flüsse, Sonne, Mond u. s. w. in menschlicher Gestalt, oder dass sie Unnatürliches, etwa Körper mit zwei Köpfen oder mit theils menschlichen theils thierischen Gliedmaassen, darstellten. Die Absicht des Verfassers ist dabei zunächst, heidnischen Vorstellungen entgegenzutreten, die Personification der Naturkräfte, die Bildung von Fabelwesen zu verhüten. Aber schriftwidrig kann man diese Vorstellungen doch nur in dem Sinne nennen, dass die Schrift die natürlichen Dinge in ihrer wirklichen Gestalt schildert und voraussetzt; schriftwidrig ist daher naturwidrig und der Tadel mithin gegen die Abweichung von der Natur oder das willkürliche Schaffen der Phantasie gerichtet. Ob diese Rüge strenge gemeint war, muss dahin gestellt bleiben; jedenfalls erreichte sie ihren Zweck nicht. Jene Personificationen erhielten sich noch lange im künstlerischen Gebrauche, und die Geschöpfe nordischer Phantasie kamen noch mehr als bisher in Aufnahme. Aber ein Streben nach Wahrheit im natürlichen und historischen Sinne, im Gegensatze gegen die idealistische Vorstellungsweise des Alterthums und der altchristlichen Zeit, ein realistischer Zug, wie er in jener Rüge angedeutet ist, machte sich in der That in der karolingischen Kunst geltend.

Jedenfalls war Karl, wenn auch ein Gegner der Anbetung, doch ein Freund der Bilder, und zwar ein sehr eifriger. Als solchen bewährte er sich in allen Handlungen seiner Regierung. Gemälde in den Kirchen behandelt er als etwas Nothwendiges und Selbstverständliches. In den Instructionen, durch welchen er seinen Sendgrafen und Bischöfen die Aufsicht über die Kirchen anempfiehlt, ist beständig auch der Gemälde gedacht, für deren Erhaltung und Herstellung sie sorgen sollten. Bei den Kirchen seiner eigenen Jurisdiction sind die benachbarten Bischöfe und Aebte ausdrücklich autorisirt, Wand- und Deckengemälde anzuordnen. Vor Allem waren dann seine Paläste reich mit Malereien ausgestattet. Von dem in Aachen wissen wir, dass darin seine Siege in Spanien und die sieben freien Künste, ohne Zweifel in verschiedenen Räumen, dargestellt waren. Näher sind wir über den Palast zu Ingelheim unterrichtet[1]), der sehr umfassende Malereien enthielt. In der grossen Halle des Palastes waren nur weltliche Hergänge dargestellt, eine Art von weltgeschichtlicher Uebersicht und zwar auf der einen Seite die Geschichte der heidnischen, auf der

[1]) Ermoldi Nigelli carmen (bei Pertz, Monum. Scr. Vol. II.) Lib. IV. v. 181 ff. Die Worte: „Regia namque domus late persculpta nitescit" beziehen sich nicht (wie man geglaubt hat) auf die bildlichen Darstellungen im Inneren, so dass man dieselben für Reliefs halten müsste, sondern auf die Pracht der architektonischen Details. Im Verlaufe der Beschreibung der dargestellten Gegenstände kommt auch das Wort: pingitur wieder vor.

anderen die der christlichen Welt. Jene erste Reihe, bei der ohne Zweifel ein römisches Geschichtsbuch, wahrscheinlich das des christlichen Africaners Orosius zum Grunde gelegt war, beobachtete weder die Chronologie noch lässt sie eine deutliche Regel der Wahl erkennen. Auf Cyrus folgt erst Ninus und in der griechischen Geschichte ist dem Tyrannen Phalaris ein, wenn man nach den Versen des Beschreibers schliessen darf, ziemlich ausgedehnter Raum gegönnt. Dann kommen Romulus mit Remus, also die Erbauung Roms, darauf Hannibal und nun die Weltreiche, erst das Alexander's, dann das römische, dies wie es scheint in einem Gesammtbilde zusammengefasst. Dass das germanische Heidenthum dabei ganz übergangen ist, kann bei Karl einigermaassen überraschen, und belehrt uns, dass trotz des patriotischen Selbstgefühls, welches er bei der Sammlung der deutschen Heldenlieder und in anderen Beziehungen zeigte, schon für ihn, wie für das spätere Mittelalter, die vorchristliche Geschichte nur auf römischer Tradition beruhete. Um so reichlicher ist dann das germanische Element auf der anderen Seite der Halle, in der Geschichte der christlichen Helden vertreten. Nicht mit Unrecht bezeichnet der poetische Beschreiber sie seinem Herrn (Ludwig dem Frommen, an den das Gedicht gerichtet ist) gegenüber als Gesta paterna, Thaten seiner Väter[1]); denn die Thaten Constantins und Theodosius bilden nur eine Einleitung zu den fränkischen Grossthaten, von denen uns die Besiegung der Friesen durch Karl Martell, und Aquitaniens durch Pipin genannt werden, worauf dann die Kaiserkrönung Karls und der Sachsenkrieg den Beschluss machen. Wie hier im Festsaale die Thaten der Könige, waren in der Schlosskirche die Thaten Gottes (inclita gesta Dei sagt Ermold), die heilige Geschichte, und auch diese in einer ähnlichen Zweitheilung vorgeführt, auf der einen Seite Paradies, Sündenfall, Abel und Cain und so fort das alte Testament, auf der anderen die Geschichte Christi von der Verkündigung an bis zur Himmelfahrt[2]). Es ist an beiden Bildercyklen bemerkenswerth, wie schon bei dieser ersten grossen Leistung germanischer Kunst der Parallelismus und die encyklopädische Richtung hervortraten, die Neigung die Thatsachen in umfassenden Zusammenhang zu bringen und in sich zu gliedern, also Tendenzen, die in der ganzen mittelalterlichen Kunst und Wissenschaft vorherrschend blieben.

---

1) Parte alia tecti mirantur gesta paterna
Atque piae fidei proximiora magis.

2) Ob die Kreuzigung selbst dargestellt, ist nicht ganz klar. Die Worte: „More hominis voluit ut Deus ipse mori" könnten auch einen anderen Act der Passionsgeschichte, der Christi freiwilligen Todesgang in Erinnerung brachte, eine Gerichtsscene oder die Kreuztragung andeuten. Auch die Auferstehung fehlt; denn gleich nach dem angeführten Verse folgt: Ut surgens propriis apparuit ipse ministris. Also die Erscheinung in der Versammlung der Apostel, nicht die Auferstehung selbst.

Auch die kostspielige Kunst des Mosaiks wurde von Karl angewendet. Namentlich war die Kuppel des Münsters zu Aachen in dieser Technik mit einem Bilde geschmückt, welches erst im Anfange des vorigen Jahrhunderts zerstört und uns durch eine freilich wenig genügende Abbildung bekannt ist[1]). Es enthielt die Gestalten Christi und der vier und zwanzig Aeltesten der Apokalypse, also einen auch in Italien beliebten Gegenstand, aber in sehr wirksamer, neuer Anordnung, indem Christus auf der Weltkugel thronend von Engeln und dem gestirnten Himmel umgeben auf den Beschauer herabblickt, während jene apokalyptischen Nebenfiguren auf der Erde stehend und in sehr viel kleinerer Dimension durch das leidenschaftliche Bestreben ihre Kronen darzureichen die Bedeutung jener himmlischen Erscheinung wirksam betonen. Auch an entlegener Stelle, in der kleinen Kirche zu Germigny-les-Prés (Loiret), ist noch ein musivisches Bild der karolingischen Zeit erhalten, zufolge der darunter befindlichen Verse eine Stiftung des Abtes Theodulphus (um 806). Der Gegenstand ist eigenthümlich; die Bundeslade mit der darauf liegenden Schrift von Cherubim bewacht und darüber die Hand Gottes; alles auf Goldgrund in streng symmetrischer Anordnung[2]).

Dass Karl auch die Plastik zu schätzen wusste, ergiebt sich schon daraus, dass er die eherne Reiterstatue Theoderichs von Ravenna über die Alpen wegführte, um sie in Aachen vor seinem Palaste aufzustellen[3]). Mit diesem Vorbilde zu wetteifern, vermochten nun zwar seine Künstler nicht, Statuen von Erz oder von Stein, die unter ihren Händen entstanden, sind nicht bekannt[4]); was sehr begreiflich ist, da die Plastik auch in Italien und selbst in Byzanz nicht mehr gedeihen wollte. Wohl aber gelang es ihm, den Erzguss, den man in Rom im 8. Jahrh. kaum noch übte, wieder zu beleben. Der vier grossen ehernen Flügelthüren und der Broncegitter im Aachener Münster habe ich schon oben erwähnt[5]); auch die Schlosskirche zu Ingelheim hatte eherne, zum Theil vergoldete Thüren[6]). Die Ornamentik der Aachener Gusswerke zeigt überall die Absicht, sich an antike Form anzuschliessen; bei den Thüren geht dies soweit, dass man an directe Nachahmung bestimmter Vorbilder denken könnte, während doch gewisse

---

[1]) Ciampini, Vet. Monum. II. Taf. 41, und danach Agincourt, Malerei Taf. 17. Nr. 12 und Ernst aus'm Werth. Th. II. Taf. 32 n. 11.

[2]) Alb. Lenoir, Archit. monastique. II. p. 144, 145. Die Anordnung hat einige Aehnlichkeit mit der „göttlichen Liturgie" der byzantinischen Kunst. S. oben S. 292.

[3]) Vgl. das Gedicht des Walafried Strabo bei Bock in den Jahrbüchern d. rhein. Alterthumsfreunde, Heft 5. 1844.

[4]) Die kleine Reiterstatue Karls d. Gr., welche ehemals der Kathedrale von Metz gehörte und noch neuerlich auf der Pariser Ausstellung erschien, ist ein späteres Werk.

[5]) S. oben 532.

[6]) Ermoldus Nigellus: Aerati postes, aurea ostiola.

Verstösse gegen die Regel und Ordnung und die Ungenauigkeit der Arbeit verrathen, dass diese von Neulingen in diesem Style ausgeführt und geleitet sei. An den Gittern macht sich zwar ein germanisches Element fühlbar, aber doch sind die Details antiken Ursprungs. Dies gilt selbst von dem Netzwerke theils rechtwinkelig, theils diagonal sich durchschneidender Stäbe, mit welchem die inneren Felder des Gitters gefüllt sind; es erinnert zwar an das bei den Germanen beliebte Motiv der Verflechtung, aber es kommt auch und zwar in ganz ähnlichen Mustern an Gittern auf römischen Reliefs aus ziemlich früher Zeit und an erhaltenen Steingittern in den Katakomben vor[1]. Die antike Kunst, sonst ausschliesslich an rechtwinkelige Verbindungen gewöhnt, hatte für das Gitter die diagonale Durchschneidung gebilligt, ohne Zweifel als einen Ausdruck für den leichten, durchsichtigen Abschluss im Gegensatz gegen die feste, tragende Mauer. Die fränkischen Arbeiter fanden daher hier in dem antike Vorrathe Vorbilder, die ihrem nationalen Geschmacke zusagten. Dass sie nicht darauf ausgingen, sich von der Antike zu emancipiren, zeigt sich an den Details; die Einrahmungen jener Muster sind zum Theil durch gerades Gebälk auf cannelirten Pilastern hergestellt, die Rosetten an den Durchkreuzungspunkten ganz in römischer Weise gebildet. Aber die Nachahmung ist eine weniger directe, freiere; Basis, Kapitäl, Canneluren und Gebälk sind willkürlich und ohne Verständniss ihrer organischen Bedeutung behandelt. Deutlicher zeigt sich dann aber das germanische Gefühl in dem vielfachen Wechsel jener Muster und in dem diesem Wechsel zum Grunde liegenden Rhythmus. Auch an spätrömischen Gittern sind zuweilen mehrere Muster nebeneinandergestellt, aber es ist dann ein einfaches Alterniren, während hier ein eigenthümliches, complicirtes System durchgeführt ist, das, als höchst charakteristisch, eine nähere Betrachtung verdient.

In jeder Bogenöffnung der Empore besteht das Gitter aus vier Feldern gleicher Grösse, jedoch mit verschiedener Zusammenstellung und Ausstattung. Der leitende Gedanke ist zunächst, die Beziehung zwischen den gegenüberliegenden Seiten des Octogons dadurch zu betonen, dass sie und nur sie ganz gleiche Gitter erhalten. Es entstehen dadurch vier Paare von verschiedener Anordnung; von diesen vier Paaren stehen dann wieder je zwei in engerer Beziehung zu einander, so dass zwei Klassen von Anordnungen gebildet sind. In der einen sind Pilaster zur Trennung der

[1]) Antike Broncegitter haben sich nicht erhalten. Aus guter römischer Zeit sind die Reliefs mit Darstellung von Gittern bei Winkelmann, Anmerkungen über die Baukunst der Alten (W. Werke ed. Fernow. Bd. I. Taf. XV. XVI). Spätere Beispiele an dem Piedestal des Obelisken zu Constantinopel und sonst (Agincourt, Sculpt. Taf. X XII. 9. VIII. 32. Malerei VII. 10 und 11). — Auch in S. Vitale bestanden Broncegitter die indessen nicht erhalten, sondern im 17. Jahrhundert durch neue ersetzt sind.

vier Felder angewendet und die Muster in diesen Feldern ganz gleich. In der anderen dagegen besteht statt der Pilaster und ihres Gebälkes eine einfache, aus Blattwerk und verwandten antiken Formen gebildete Einrahmung, und die vier Felder haben nicht durchweg gleiche, sondern zwei verschiedene Muster. Innerhalb jeder dieser beiden Klassen treten aber dann noch wieder bedeutsame Verschiedenheiten ein, welche offenbar bezwecken, den Gedankengang der Formbildung stärker ins Licht zu stellen. Von den beiden Anordnungen mit Pilastern hat nämlich nur die eine die Muster direct zwischen den Pilastern, während sie bei der anderen innerhalb der Pilaster noch eine besondere Einrahmung haben; diese bildet also offenbar den Uebergang zu der zweiten Klasse, wo die Pilaster ganz abgeworfen werden und nur die Einrahmung bleibt. In dieser anderen Klasse hat die Verschiedenheit die Bedeutung, das Gesetz des Alternirens der Muster, also den Gegensatz dieser Klasse zu der Gleichheit der Muster in der anderen zu betonen. Bei der einen der zu dieser Klasse gehörigen Gattungen haben nämlich die beiden inneren und die beiden äusseren Felder Gleichheit der Muster (1=4, 2=3), und erst in der anderen tritt der wirkliche Wechsel (1=3, 2=4) ein [1]. Es sind also mehrere symmetrische Beziehungen, die sich gleichsam durchflechten. Zuerst die Gleichheit der gegenüberstehenden Seiten, also Beziehungen, welche sich im Centrum des Achtecks durchkreuzen; dann peripherische Bewegung, das Alterniren der beiden Klassen, der mit vier gleichen und der mit zwei gepaarten Mustern; und endlich dann noch eine Steigerung, indem die wechselnd eintretenden gepaarten Muster wieder ein verschiedenes Gesetz der Paarung haben. Es ist ein Formenspiel im Grossen, wie man es auf den germanischen Schmucksachen im Kleinen hatte, die Vorübung für eine Kunst, in der Mannigfaltigkeit und Individualisation vorherrschen sollten [2].

Das Giesshaus, aus welchem diese grossen Erzwerke hervorgingen, war in Aachen selbst, anscheinend in der Nähe des Palastes [3], eine der

---

[1]) In diesem letzten Falle ist die Gleichheit des zweiten und des vierten Feldes nicht vollständig; es ist zwar dasselbe Muster, aber anders gewendet, so dass was zuerst horizontal, nachher vertical gebraucht ist. Es kann dies aber bei der quadratischen Form des Musters ebensowohl ein Versehen als Absicht sein.

[2]) Ich muss einige feinere Beziehungen, die noch hineinspielen, übergehen, um nicht zu weitläufig zu werden. Vgl. übrigens die Abbildungen bei Gailhabaud, l'architecture du V. au XVI. siècle, Paris 1851. Vol. III. und danach bei Ernst aus'm Weerth, Kunstdenkmäler, Taf. 32. Gailhabaud in seiner sehr ausführlichen Betrachtung kann sich nicht entschliessen, die Arbeit einer fränkischen Werkstätte zuzuschreiben. Schon die Mängel der Technik, dann aber auch der eigenthümliche, dem antiken Princip nicht entsprechende symmetrische Wechsel und endlich die Zustände von Italien gestatten indessen keine andere Annahme.

[3]) Vgl. Mon. Sangallensis. Lib. I. c. 28, 29.

Musterwerkstätten, welche Karl hier unter seinen Augen und unter der Leitung der von ihm an seinen Hof gezogenen kunstsinnigen Männer hatte. Vorstand dieser Werkstätten und überhaupt einer der hervorragenden Genossen dieses Kreises war Karls nachheriger Lebensbeschreiber Einhart (Eginhard), der von fränkischen Aeltern in der Maingegend geboren, im Kloster zu Fulda in den Wissenschaften und in der Kunst unterrichtet, wegen seiner Begabung schon frühe an den Hof nach Aachen berufen wurde. Hier verschaffte ihm sein künstlerisches Talent die Gunst seines Herrn, der ihm nach der Sitte dieses lernbegierigen Hofes den Beinamen des Beseleel beilegte, jenes Mannes, den nach den biblischen Worten (2 Mos. 31 v. 3) Gott erfüllt hatte mit Weisheit und Verstand „künstlich zu arbeiten in Gold, Silber und Erz, edle Steine zu schneiden und einzusetzen und zu zimmern in Holz, zu machen allerlei Werk.“ Welchen Kunstzweig er vorzugsweise geübt, erfahren wir nicht, obgleich er wiederholt in Prosa und Versen wegen seiner Kunst gerühmt wird[1]. Die Annalen des Klosters zu Fulda nennen ihn einen höchst erfahrenen Meister verschiedener Künste (variarum artium doctorem peritissimum), Rhabanus in einer für ihn gedichteten Grabschrift sagt, dass er vielen durch seine Kunst genützet und für seinen Fürsten viele Werke vollendet habe. Die Künstlerwerkstätte im Palast zu Aachen, an der Ansigisus, Abt von Fontanelle, als Dirigent (exactor operum regalium) angestellt war, stand unter der Oberleitung Einhart's; allein auch die Aufgaben dieser Werkstätte sind uns unbekannt. Der Abt von Fulda schickte einen jungen Mönch seines Klosters, Bruun, nach Aachen zu Einhart, um unter ihm sich in der Kunst zu vervollkommnen, und dieser Bruun trat nachher in Fulda als Maler auf, so dass man annehmen könnte, dass dies auch die Hauptthätigkeit Einhart's gewesen wäre. Allein in einem Gedichte des Bischofs Theodulph von Orleans, welches die emsige Geschäftigkeit des kleinen

[1]) Die gewöhnliche Annahme, dass Eginhard Baumeister gewesen, entbehrt des Beweises. Der Beiname Beseleel deutet nicht darauf hin. In dem mosaischen Berichte erscheint dieser kunstbegabte Mann nur als der Verfertiger der einzelnen Theile und Geräthe der beweglichen Stiftshütte, und dass das Karolingische Zeitalter ihn nicht für einen Architekten hielt, geht daraus hervor, dass bei dem Bau des Klosters St. Gallen der Beschreiber den Baumeister Winihardus mit Daedalus vergleicht, mit Beseleel aber den plastischen Künstler, der stets mit dem Meissel in der Hand gefunden werde. Ebensowenig ist der mit Wahrscheinlichkeit dem Eginhard zugeschriebene Brief an einen gewissen Vussinus, den er seinen Sohn nennt, für seine praktische Beschäftigung mit der Architektur erweisend. Er zeigt nur, dass der Schreiber des Briefes den Vitruv las und sich um das Verständniss der bei diesem vorkommenden Kunstausdrucke bemühete. Aber er spricht dabei auch von einem ähnlichen, bei Virgil vorkommenden Worte, und erscheint daher vorzüglich als Philologe. Vgl. oben S. 533 und Jaffé a. a. O. S. 478 und 490.

Mannes in seinem kleinen Hause mit gutmüthigem Humor schildert, wird er eingeführt, wie er bald Bücher oder andere mühevolle Werke trage, bald aber Pfeile oder Wurfspiesse bereite[1]. Es scheint daher, dass er sich, wie es bei den gleichzeitigen Künstlern der Klöster überaus häufig war, mit allen oder doch mit vielen Künsten befasste; es war eben eine Zeit der ersten Anfänge, wo man mit geringer Kritik, aber mit grosser Lernbegierde und Unerschrockenheit an das Werk ging. Und gerade diese Vielseitigkeit mochte Einhart dem Könige als den geeigneten Mann für seine ebenso vielseitigen Unternehmungen erscheinen lassen.

Welche Kunst Karl besonders begünstigt, ist nicht ersichtlich, indessen gewiss nahmen darunter, nach der allgemeinen Sitte der Zeit, die Kleinkünste eine hervorragende Stelle ein. Karl kleidete sich gewöhnlich, wie wir durch Eginhards Bericht wissen, in einfacher fränkischer Tracht, indessen pflegte er doch ein Schwert mit goldenem oder silbernem Griff und Gehenk zu tragen, und bei Festlichkeiten erschien er in golddurchwirktem Kleide, an Schuhen und am Diadem mit Gold und Edelsteinen, mit goldener Nadel zur Befestigung des Mantels. Die Kunst der Goldschmiede wurde daher von ihm nicht weniger als von den merowingischen Fürsten in Anspruch genommen. Noch reicher war dann die Pracht seiner Gemahlin und seiner Töchter; wir haben eine Schilderung des Anzuges, in dem sie zur Jagd ritten, welche die äusserste Häufung von Goldschmuck erkennen lässt[2]. Karl selbst, so einfach seine Lebensweise war, liebte es sich mit kostbarem Geräthe zu umgeben. Selbst die Schreibtafeln, welche er stets unter seinem Kopfkissen hatte, um in schlaflosen Nächten seine Hand im Schreiben zu üben, waren Elfenbeinplatten von seltener Grösse und auf ihren Aussenseiten mit Sculptur versehen[3]. Wie kolossal aber der Reichthum des Geräthes in seinen Gemächern gewesen sein muss, geht aus seinem Testamente hervor, in welchem er ein Drittel desselben für seine Erben und zu Almosen genügend hielt und an den anderen zwei Dritteln alle Kathedralen der ein und zwanzig Erzdiöcesen seines Reiches Theil nehmen liess. Von einzelnen Stücken werden dabei nur vier Tische genannt, über die er, als über die werthvollsten Gegenstände, besonders disponirt, der eine von Gold, die drei anderen von Silber, aber dafür bedeutsam verziert, einer mit einem Plane von Constantinopel, der zweite mit dem von Rom, ein dritter mit der Zeichnung der Welttheile und Sternbilder. Es ist schwer sich von der Art dieser Zeichnungen und von der Bestimmung dieser Tische

[1]) S. die Beläge für diese Angaben bei Jaffé a. a. O. S. 491, 492.

[2]) Angilbertus Carmen de Carolo M. Lib. III. v. 186 ff. bei Pertz, Scr. II. 396. Vgl. auch Weiss, Kostümkunde, Mittelalter S. 508.

[3]) Ekkehard, Casuum S. Galli continuatio bei Pertz Scr. II. p. 88 und Eginhard, Vita Car. M. c. 25.

eine deutliche Vorstellung zu machen. Ihr Inhalt lässt aber vermuthen, dass sie von Karl selbst zu seiner Belehrung und dann ohne Zweifel, wenigstens die ersten, an Ort und Stelle in Byzanz und Rom bestellt waren [1]).

Karl stand mit seiner Kunstliebe gewiss schon ursprünglich nicht ganz allein; das Bedürfniss nach wissenschaftlicher Bildung und nach der damit zusammenhängenden Kunst war in der Kirche damals zu stark, als dass nicht Einzelne auch unter den fränkischen Geistlichen es empfunden haben sollten. Aber die meisten waren bei dem Regierungsantritte Karls zu verwildert und unwissend, als dass man sogleich an sie herantreten konnte. Seine Bestrebungen nach Verbreitung höherer Bildung mussten daher mit den Rudimenten beginnen; er musste zufrieden sein, wenn die Priester die Worte der lateinischen Gebete richtig sprachen, im Chorgesange nicht allzu grobe Verstösse begingen. Aber schon im Laufe seiner Regierung änderte sich dies in hohem Grade. Indem er den Bisthümern und den bedeutenderen Klöstern Männer vorsetzte, welche dem gelehrten Kreise des Hofes näher getreten waren und dort Liebe für Kunst und Wissenschaft eingesogen hatten, schuf er überall Mittelpunkte, welche diese Gesinnung förderten und verbreiteten. Fulda, St. Gallen, Reichenau, St. Denis bei Paris, dann die Klöster, mit denen er seine näheren Freunde belieh, St. Martin in Tours unter Alcuin, Centula (St. Riquier bei Abbeville) unter seinem Günstlinge Angilbert, Fontanella unter Ansigis, dem ehemaligen Vorstande der Künstlerwerkstätte im Aachener Palast, St. Martin in Metz, dann die Bischofssitze von Orléans, Cambrai u. a. wurden nun Schulen nicht bloss der Wissenschaft, sondern auch der Kunst, in welchen sich zahlreiche Schaaren lernbegieriger Jünglinge, zum Theil aus entfernten Gegenden sammelten. Es war in diesen Klöstern ein sehr reges Treiben, oft mit pedantischem Anstrich, zuweilen mit derber Komik oder mit gewaltsamen Aeusserungen, welche die noch nicht überwundene Rohheit durchblicken lassen, immer aber mit jugendlicher Empfänglichkeit und Begeisterung [2]). Man nahm es dabei mit der Kunst sehr ernsthaft; auch die Ge-

---

[1]) Die Bedeutung dieser Tische ist um so mehr zweifelhaft, als es Sitte gewesen zu sein scheint, dergleichen in den Kirchen aufzustellen. Karl vermacht den mit der Zeichnung von Constantinopel der römischen Peterskirche, den mit der von Rom der Kathedrale zu Ravenna, und schon sein Vater Pipin hatte der Peterskirche im J. 761 einen Tisch geschenkt, der als fulgens bezeichnet wird, also ohne Zweifel von edeln Metallen war, und seine Stelle wie es schien in der Confession bei oder über dem Grabe des Apostels erhielt. Jaffé a. a. O. S. 93, 94. Das Wort: Mensa durch Schüssel zu übersetzen (Fiorillo I. 36) ist hienach offenbar unzulässig.

[2]) Die lebendigsten Einblicke in dieses klösterliche Treiben gewährt uns die Chronik von St. Gallen (Casus Santi Galli), besonders die Fortsetzung von Ekkehard IV. Pertz, Scr. II. p. 78.

lehrten, denen die eigene Uebung versagt war, suchten nach ihrer Weise mitzuwirken. Der berühmte Alcuin verfasste poetische Inschriften, in denen er die Kunstwerke erläutern oder zugänglich machen wollte. Rhabanus Maurus kam gar auf den wunderlichen Einfall, Poesie und Bild zu verbinden, indem er durch besonders ausgezeichnete Buchstaben in seinen Gedichten Figuren, nicht bloss rein lineare, wie das Kreuz, sondern auch menschliche, z. B. Christus am Kreuze zwischen Cherubim und Seraphim andeutete[1]. Andere gelehrte Geistliche liebten es, den Künstlern Gegenstände vorzuschreiben, wodurch erklärlicher Weise eine allegorische Richtung gefördert wurde. So schildert der Bischof Theodulphus von Orléans zwei Gemälde, die er selbst angeordnet hatte. Das eine zeigte in der Mitte die Erde in Gestalt der Cybele, einen Knaben an der Brust, eine Schlange am Arme, Früchte neben sich, also ungefähr dieselbe Gestalt, welche wir auf mehreren Elfenbeintafeln am Fusse der Kreuzigung finden, dann im Umkreise die Amphitrite, welche die Flüsse verschlingt, und in den Ecken die vier Winde mit aufgeblasenen Backen. Das andere sollte den Zusammenhang der Wissenschaften anschaulich machen, durch einen vom Erdboden aufsteigenden Baum, in dessen Aesten und Zweigen die sieben freien Künste, die vier Cardinaltugenden, und endlich die Weisheit mit Ethik und Physik, jedes an gebührender höherer oder niederer Stelle angebracht waren[2]. Solche gelehrten Vorwürfe erhielten hauptsächlich in Miniaturen ihre Anwendung, während man für grössere, kirchliche Aufgaben historische oder doch hergebrachte Gegenstände wählte. Auch gingen die wirklich begabten Künstler schon ihre eigenen Wege, und lernten praktisch suchen und finden, was ihnen Noth that. Es wird berichtet, dass sie fremde Länder durchwanderten, um sich zu vervollkommnen[3], dass man die ausgezeichneten Meister, deren Namen schon jetzt weithin genannt und verbreitet waren[4], auch in andere Klöster rief, um dort ihre Kunst auszuüben und junge Schüler heranzubilden. Talentvolle junge Mönche wurden von den Aebten in andere Klöster, oder selbst, wie es bei jenem Bruun aus Fulda der Fall war, in die Werkstätten von Laien

---

[1]) In einer Handschrift des Orosius in der Bibliothek zu Laon (vgl. Fleury a. a. O.) ist ein Beispiel ähnlicher Künstelei erhalten, indem auf der letzten Seite der Vorrede ein Kreuz dadurch gebildet ist, dass die oberen 8 Zeilen kurz, dann die nächsten 7 lang, und darauf wieder 17 Zeilen kurz geschrieben sind.

[2]) Näheres über alle diese Angaben bei Piper a. a. O. S. 270 (Alcuin), 301 (Rhabanus), 299 (Theodulfus).

[3]) Tutilo — multas propter artificia simul et doctrinas peragraverat terras. Ekkehard a. a. O. bei Pertz S. 97.

[4]) Die Mönche in Mainz erkennen Tutilo, der sich auf der Durchreise daselbst in einem Gasthause aufhält, als hominem in fama vulgatum. Dies und die folgenden Nachrichten über Tutilo daselbst S. 94 ff.

geschickt, um sich auszubilden. Es war ein reges Wanderleben, das den Austausch der Ideen und die Verbreitung technischer Mittel mächtig beförderte. Meistens versuchten sich die künstlerisch begabten Männer in allen Fächern; Tutilo in St. Gallen († 915), den wir durch die lebensvolle Schilderung Ekkehards besser kennen als irgend einen anderen dieser Künstlermönche, war Goldarbeiter, in getriebener Arbeit vorzüglich bewandert, Elfenbeinschnitzer, Plastiker auch in grösseren Werken, Maler, dabei aber auch Flötenbläser und Sänger, lateinischer Dichter und endlich eine joviale Natur und bei athletischer Körperkraft zu derben Scherzen und energischen Züchtigungen vermeintlicher Uebelthäter wohl geneigt. Die Nothwendigkeit, sich auf bestimmte Kunstzweige zu beschränken, war noch nicht anerkannt; indessen trat es naturgemäss ein, dass einige sich nur in einem Fache geltend machten, ja dass sogar einzelne Klöster für gewisse Kunstzweige vorzugsweise berühmt wurden, an welche sich dann andere im Falle des Bedürfnisses wendeten. Sintram in St. Gallen, von dem der Chronist versichert, dass die ganze Welt diesseits der Alpen seine Finger bewundere, war eben nur Kalligraph, und unter den Klöstern pflegte St. Denis, dem Beispiel seines heiligen Eligius folgend, vorzugsweise die Goldschmiedekunst, während Reichenau im Bodensee (Augia dives) die berühmteste Schule der Malerei war und ganze Schaaren solcher Künstler anderen Klöstern lieh[1]).

Ueber die Mittel, deren sich Karl bediente, um die Kunst in seinem verwilderten Reiche zu heben, wird uns nichts Näheres berichtet. Im Allgemeinen finden wir, dass Italien, obgleich schon im tiefsten Verfalle, sein Vorbild und seine Quelle war. Wenn gewisse Bücher in seinem Reiche fehlen, erbittet er sie sich vom Papste; um seine fränkische Geistlichkeit im Kirchengesange zu üben, werden Italiener als Lehrer angestellt. Es ist daher kaum zu bezweifeln, dass er auch italienische Künstler zugezogen haben wird. Zur Benutzung der aus Italien herbeigeschafften Fragmente, zur Ausführung von Mosaiken waren sie geradezu unentbehrlich, aber auch für die grossen Wandmalereien in den Palästen zu Ingelheim und Aachen dürfte seinen Franken die Uebung und die künstlerische Tradition gefehlt haben, die sich in Italien noch einigermaassen erhalten hatte und gerade um diese Zeit durch die aus ihrem Vaterlande während des Bilderstreits vertriebenen griechischen Mönche aufs Neue belebt war. Allein keiner dieser fremden Künstler wird uns genannt und jedenfalls verweilten sie nicht lange. Denn alle die Männer, welche Karl an die Spitze seiner

---

[1]) Als der Abt Grimaldus von St. Gallen zur Zeit Ludwig des Frommen um 854 sein Palatium erbaute, gehörten die Baumeister dem eigenen Kloster an, die Maler aber dem von Reichenau. Ekkehard a. a. O. S. 68.

künstlerischen Unternehmungen stellte, die Vorsteher seiner Künstlerwerkstatt im Palast zu Aachen, die Aebte der Klöster, in denen die Kunst blühete, alle die zahlreichen Künstler, die sich in den Miniaturwerken nennen oder von den Klosterchroniken gerühmt werden, sind Einheimische. So schon der Maler der frühesten karolingischen Miniaturen, Godescalc, und die Urheber der umfangreichsten Wandmalereien, Bruun, der in Fulda unter dem Abte Eigil (817—822), und Madalulfus aus Cambray, der unter dem Abte Ansigis in Fontanelle malte[1]. Ja es kommt vor, dass solche fränkischen Künstler sich rühmen, die Italiener übertroffen zu haben[2]. Indessen enthält dieses Selbstlob das stillschweigende Zugeständniss, dass die Italiener, wenn auch nicht ihre persönlichen Lehrer doch das Vorbild waren, dem sie gleichzukommen gestrebt hatten, was denn theils durch eigene Studien in Italien, von denen wir hin und wieder Spuren finden, theils aber auch durch italienische Werke, namentlich Miniaturen, die in die nordischen Klöster kamen, vermittelt sein kann. Jedenfalls aber stand auch die einheimische Kunst schon in einem unmittelbaren Zusammenhange mit der Antike, der in manchen Beziehungen inniger war, wie bei den Italienern. Schon die gelehrten Studien, welche in denselben Klöstern und zum Theil von denselben Männern betrieben wurden, wiesen auf die Antike hin; Karls eigene Umgebungen gingen in der Begeisterung für dieselbe voran, und es scheint fast, dass sich auch bei den Laien eine eigenthümliche Vorliebe für antike Kunstwerke und eine Sammlerneigung bildete, welche freilich mit barbarischer Habsucht und dem Reize des Wunderbaren zusammenhing, den solche Kunstwerke mit anderen fremdländischen Dingen theilten[3]. Nicht minderes Ansehen genossen byzantinische Arbeiten und man benutzte, abgesehen von den Geschenken, welche Karl selbst bei seinen Verhandlungen mit dem östlichen Kaiserhause erhielt, jede durch Gesandtschaftsreisen oder sonst sich darbietende Gelegenheit, um sich mit solchen zu versehen[4]. Es fehlte also in den Kirchenschätzen und in den

[1]) S. über Bruun die Stellen bei Fiorillo, Deutschland I. 47, über Madalulfus die Gesta abb. Fontanellensium bei Pertz Scr. II. 296.

[2]) So der Schreiber der Bibel von S. Calisto in Rom:
Ingobertus eram referens et scriba fidelis
Grafidos Ausoniae aequans superansque tenore — Mentis....

[3]) Nach den Erzählungen des Bischofs Theodulphus von Orléans waren antike Gemmen, Münzen, Gefässe, wie man sie damals noch häufig fand, dann auch arabische Teppiche und Münzen für hochgestellte, dem Hofe nahestehende Personen, Sendgrafen und Richter so verführerische Gegenstände, dass man sie häufig zu Bestechungen benutzte. Ihm selbst wurde in dieser Weise ein antikes Gefäss mit den Arbeiten des Hercules in getriebener Arbeit angeboten, Piper a. a. O. S. 299.

[4]) Der Bischof Halitcharius von Cambray, von Ludwig d. Fr. im J. 828 nach Constantinopel gesandt, kommt zurück mit Reliquien und mit geschnitzten Elfenbeintafeln, die er dort angekauft. Gesta episc. Cameracensium bei Pertz, Monumenta IX. S. 416.

Häusern der Grossen nicht an antiken oder byzantinischen Vorbildern, welche gelegentlich zu Nachahmungen benutzt werden konnten. Ein Beispiel solcher autodidactischen Benutzung geben die Miniaturen in einem Sacramentarium der Pariser Bibliothek (Nr. 12048 lat.), das, aus der im Jahre 804 gestifteten Abtei Gellone bei Toulouse stammend und derselben muthmaasslich bei ihrer Stiftung geschenkt, vielleicht einige Jahrzehnte älter sein wird. Die Ornamentation ist noch der irischen ähnlich, dagegen finden sich darin schon einige Bilder, welche, obgleich in der Zeichnung sehr ungeschickt und in der Farbe schwach, doch unverkennbar beabsichtigen, die natürliche Erscheinung wiederzugeben, und dabei, namentlich in den die Gestalt römischer Victorien nachahmenden Engeln eine Rücksicht auf antike Vorbilder erkennen lassen[1]).

Neben solchen dilettantischen und rohen Versuchen entstand dann aber, wie es scheint in den Umgebungen des kunstliebenden Fürsten selbst, der Wunsch, die gegebenen Elemente zu wirklich künstlerischer Gestaltung zu bringen. Durch eine Verbindung der kalligraphischen Ornamentik der irischen Manuscripte mit mehr vollendeten und in besseren Farben ausgeführten Miniaturbildern, und durch Verwendung kostbarer Materialien, des trefflichsten Pergaments, des Goldes und des Silbers zur Schrift und zur Verzierung der Initialen konnte man Prachtexemplare der heiligen Schriften herstellen, welche einen wahrhaft harmonischen Eindruck machten, und würdig waren auf den Altären und Lesepulten der Kirchen wie auf den Tischen der Grossen zu prangen. Das früheste dieser, wie man sie mit Recht bezeichnet, karolingischen Miniaturwerke ist ein Evangelistarium, das auf Karls Befehl gefertiget, von ihm später der berühmten Abtei St. Saturnin zu Toulouse geschenkt wurde, wo es bis zur Revolution verblieb und endlich auf manchen Umwegen in das Museum des Louvre gelangt ist. In den Schlussversen nennt sich der Verfertiger Godescalc, indem er dabei des Königs und seiner Gemahlin Hildegard als der Besteller und der Vollendung im Jahre 781 gedenkt, ohne jedoch seinen Wohnort anzugeben[2]). Hier zuerst findet sich der Luxus der Gold- und Silberschrift auf violettem oder purpurfarbenem Pergament und der eigenthümlich reichen Ornamentation der karolingischen Manuscripte. Jedes Blatt hat eine Einrahmung und einen Streifen, der die beiden Columnen der Schrift trennt, beide durch wechselnde, bald in antiker Form, bald in Verschlingungen gebildete Muster gefüllt. In den Initialen sind die Riemenverschlingungen vorherrschend, doch sind sie durchweg mehr geregelt

[1]) Eine Abbildung in Le moyen age et la renaissance, T. II. pl. 3.

[2]) Man vermuthet, dass er mit einem gleichnamigen Diacon zu Lüttich, von dem man Nachricht hat, identisch sei. Westwood ad tab. 24.

als in der irischen Kunst und nach einem anderen Principe colorirt, nicht mehr mit den starken Gegensätzen von leuchtenden Tönen und dunkelem Schwarz, dagegen aber mit reichlicher Anwendung des Goldes, das in der irischen Kunst nicht vorkommt. Endlich sind dann sechs Bilder darin angebracht, jedes eine ganze Seite einnehmend; die vier Evangelisten, ein jugendlicher, thronender Christus und endlich eine allegorische Darstellung. Es ist ein Brunnen unter einem auf Säulen ruhenden Dache, auf welchem Vögel verschiedener Art sitzen, die in der altchristlichen Kunst beliebten Pfauen, dann aber auch Enten, Fasanen und andere, die keine bekannte symbolische Bedeutung haben. Andere Thiere, Hirsche, aber auch Vögel nähern sich unten dem Brunnen, der wie die beigeschriebene Hinweisung auf Kapitel 3 des Ev. Matthäi ergiebt, als der Brunnen des Lebens oder der Taufe aufzufassen ist. Die Ausführung dieser Bilder zeigt noch sehr mässige Fortschritte. Die Körperverhältnisse sind schwankend und unrichtig, die Gesichter längliche Ovale mit grossen glotzenden Augen, die Hände kolossal, die Füsse zu klein. Die Farben sind noch immer hart und roh nebeneinandergestellt; die Carnation ist ein ins Bräunliche fallendes Roth mit aufgesetzten weissen Lichtern. Indessen ist im Vergleich mit den irischen Miniaturen doch schon ein starker Schritt der Annäherung an die Natur zurückgelegt; die Figuren sind nicht mehr bloss kalligraphische Zeichen, sondern haben schon eigenes Leben und bestimmten Ausdruck. Der jugendliche Christus mit dem schlicht herabfallenden gescheitelten Haare, der lehrend erhobenen Rechten, dem zur Rede geöffneten Munde und den grossen, wie es bei der Entwickelung tiefer Gedanken geschieht, ruhig blickenden Augen giebt wohl eine Vorstellung des wunderbaren, über das Maass seiner Jahre hinaus erleuchteten Lehrers von mächtig fesselnder Rede. Fragen wir nach der Quelle dieser Neuerungen, so ist von byzantinischem Einflusse keine Spur [1]). Dagegen sind Studien nach italienischen Vorbildern nicht zu ver-

Fig. 148.



Christus aus dem Evangeliarium des Godescalk.

[1]) Selbst Labarte, obgleich sonst sehr geneigt, jede Besserung aus Byzanz herzuleiten, giebt dies hier in vollstem Maase zu. a. a. O. III. 92.

kennen; die Gewänder sind nach freilich oft missverstandenen antiken Motiven behandelt, auch die Farbe deutet auf italienische Tradition. Zugleich aber bemerkt man auch schon eigene Beachtung der Natur; eben jener Christus mit seinem etwas gedehnten Gesichte, der langen Oberlippe und dem schlicht herabfallenden blonden Haare trägt augenscheinlich deutsche Züge[1]).

Als dieser Codex entstand waren Karls Kunstbestrebungen noch in ihren Anfängen; erst in demselben Jahre, wo Godescalc seine lange Arbeit vollendete, trat er seinen zweiten Zug nach Italien an, auf dem er länger verweilte. Die Bauten in Aachen und Ingelheim waren noch nicht begonnen, von Wandmalereien noch nicht die Rede. Aber auch während und nach der Vollendung dieser grossen Werke konnte ihr Einfluss auf die Zeitgenossen kein rascher sein. Dies beweisen denn auch die wenigen Codices, welche wir noch in die Lebenszeit Karls setzen dürfen. Nur bei zweien haben wir äussere Gründe, welche diese Annahme unterstützen. Der eine ist ein Evangeliarium, welches aus dem Kloster Centula (St. Riquier) bei Abbeville in die Bibliothek dieser Stadt gekommen ist, und von Karl seinem Lieblinge Angilbert, den er zum Abt dieses Klosters machte, im Jahre 793 geschenkt sein soll[2]). Das zweite, eine Bibel in der Bibliothek zu Bamberg, ist zufolge der darin befindlichen Verse auf Befehl eines Alcuin geschrieben, der, weil er auch mit dem Namen Albinus bezeichnet wird, kein anderer sein kann als Karls berühmter gelehrter Freund; höchst wahrscheinlich ist die Arbeit daher im Kloster St. Martin zu Tours, dessen Abt er war, und in welchem er seine letzten Lebensjahre in Zurückgezogenheit zubrachte, und zwar kurz vor seinem Tode (804) begonnen, da sich darin, was der fromme Mann nicht selbst angeordnet haben wird, sein Bildniss mit der Namensbeischrift befindet[3]). Beide

[1]) Mehrere der Miniaturen dieses Codex sind bei Taylor & Nodier, Voyage dans l'ancienne France, Languedoc, I. tab. 12 ff. und bei du Somérard, l'art au moyen age Série VII. pl. 39, 40 publicirt; der Brunnen des Lebens auch bei P. Lacroix, le moyen age et la renaissance, der Christus bei Louandre Taf. 7, in Dibdin, bibliographical tour, II. 37, und besonders bei Westwood a. a. O. Taf. 24.

[2]) Ich entnehme die Nachrichten über diese mir unbekannt gebliebene Handschrift hauptsächlich aus Labarte a. a. O. III. 94. Stylproben daraus bei du Somérard Serie VIII. pl. 2.

[3]) Waagen, K. u. K. W. in Deutschland I. 91 findet mit Recht Aehnlichkeiten mit der Pariser Bibel Karls des Kahlen, welche sich aber daraus erklären lassen, dass beide Handschriften in demselben Kloster ausgeführt sind, und daher nicht den Schluss auf gleichzeitige Entstehung rechtfertigen, für welche (wie Waagen selbst bemerkt) die Ausführung hier zu roh ist. Die wichtigsten Verse der Inschrift lauten wie folgt:

Jusserat hos omnes Christi deductus amore
Alcuinus ecclesiae famulus perscribere libros.

Wie es sich mit der seit wenigen Decennien im britischen Museum verwahrten Bibe

Handschriften entsprechen durch ihre Pracht, sowie durch den Styl ihrer sparsamen Figurenmalereien dem Geschmacke dieser Frühzeit.

Einige andere Manuscripte kann man ohne ausdrückliche Nachricht wegen der Aehnlichkeit des Styls noch der Lebensdauer Karls zuschreiben. Das bedeutendste derselben ist ein aus St. Médard in Soissons stammendes Evangeliarium der Pariser Bibliothek (früher Nr. 686, jetzt Nr. 8850 lat.), welches sowohl in der goldenen Schrift und in den Verzierungen wie in den Gegenständen der bildlichen Darstellungen der Arbeit jenes Gottschalk vom Jahre 781 noch sehr ähnlich, aber in jeder Beziehung von höherer künstlerischer Vollendung ist. Der irische Einfluss ist hier geringer, das Anlehnen an die Antike stärker. Die Initialen enthalten zwar noch durchweg Riemenverschlingungen, aber die Randverzierungen, obgleich augenscheinlich oft mit rascher Hand hingeworfen, sind häufiger mit Blumengewinden, Edelsteinen und besonders mit unzähligen, oft sehr reizenden Variationen des Mäander verziert, als mit germanischen Motiven. Die Farben sind überwiegend dunkel und kräftig, violett und dunkelblau herrschen vor, daneben finden sich dann auch wohl goldene Verzierungen und Blumengewinde auf weissem Grunde, aber das helle Gelb, das in den irischen Miniaturen eine so grosse Rolle spielt, kommt fast gar nicht, helles Roth und Blau nur selten vor. Unter den acht Bildern finden wir die Gegenstände des Codex von 781 sämmtlich wieder, den jugendlich gestalteten Christus, hier freilich auf Wolken thronend und mit dem Kreuzesstabe, die vier Evangelisten, und den Brunnen des Lebens. Das allegorische Element ist dann aber so überwiegend, dass es durch drei Bilder vertreten ist, jedes mit reichem architektonischen Hintergrunde. Das erste ohne Brunnen, aber mit den Zeichen der Evangelisten und dem Lamm der Apokalypse nebst den vier und zwanzig Aeltesten, scheint eine Darstellung der Kirche; die beiden anderen aber wiederholen den Brunnen des Lebens, jedoch mit einer grösseren Zahl und Mannigfaltigkeit der Thiere. Was diesem Gegenstande die Ehre der Wiederholung verschaffte, ist nicht wohl zu ersehen, wenn man nicht annehmen will, dass der Maler die Darstellung nur als eine Arabeske betrachtet, als einen Schmuck, ähnlich jenen rein decorativen Blättern in den irischen Manuscripten, wobei ihn dann seine Vorliebe sowohl für Architektur wie für Thiergestalten leitete. Denn diese Vorliebe beweist er auch an der Ausstattung der Canones, wo Säulen und

---

verhält (Mss. add. 10,546; bei Westwood a. a. O. Tab. 25), in welcher ebenfalls Alcuins Name genannt und eine an einen Carolus gerichtete Dedication enthalten ist, muss ich dahin gestellt sein lassen. Nach Westwoods Urtheil und nach der von ihm mitgetheilten Probe ist sie in Schrift und Bildern der später zu erwähnenden Bibel des Grafen Vivian so ähnlich, dass man sie wie diese der Zeit Karls des Kahlen zuschreiben müsste.

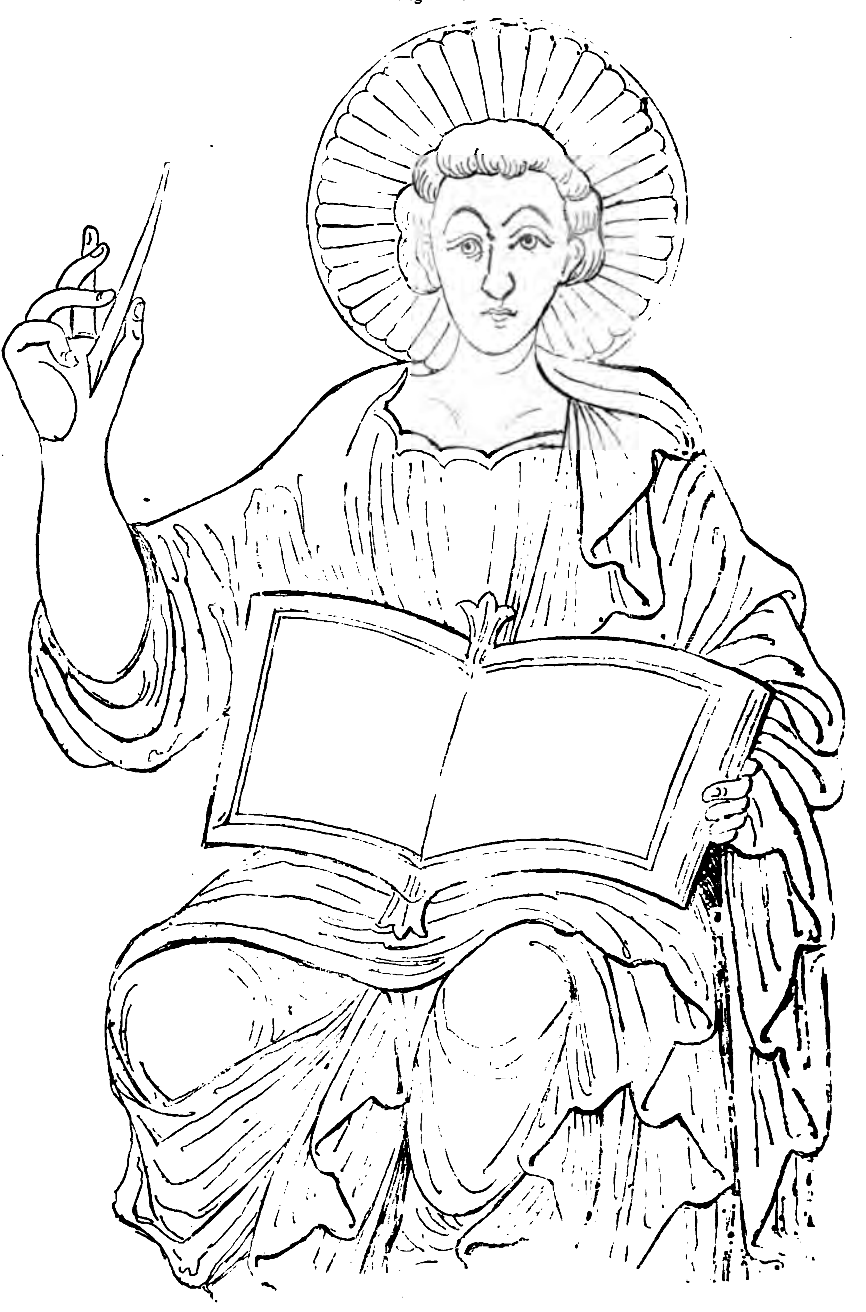
Bögen reich geschmückt und ausgebildet und Thiere vielfach angebracht sind. Ein antiker Einfluss ist unverkennbar; die Säulenstämme sind wie Marmor verschiedener Art gebildet, auch wohl cannelirt, gewunden oder mit Ranken und Sculpturen geziert, die Kapitäle korinthisirend; in den Zwickeln sind einige Male Gemmen nachgeahmt oder Medaillons mit Brustbildern im Mosaikenstyle. Daneben stehen dann aber auch Formen, die keinen antiken Ursprung haben, z. B. auf dem allegorischen Bilde der Kirche Fenster, die mit einem Kleeblattbogen gedeckt, über den Canones ein Bogen, der, etwa wie die Oeffnung eines Zeltes, aus mehreren kleinen concaven, in der Mitte sich senkenden Bögen zusammengesetzt ist. Auch ist überall statt der antiken Gleichheit ein Wechsel der Farben und zwar mit einer eigenthümlichen Symmetrie beobachtet, so dass bei zwei zugleich aufgeschlagenen Blattseiten der Canones die beiden äussersten Säulen und so ferner die darauf von aussen nach innen folgenden Paare einander gleich sind, wie es sich bei der perspectivischen Ansicht einer Colonnade ergeben würde. Auch humoristische Züge fehlen nicht; auf der Architektur der Canones sind kämpfende Hähne und Jagdscenen angebracht, die unmöglich eine symbolische Bedeutung haben können. Manchmal freilich entsteht auch eine nicht beabsichtigte Komik z. B. wo Ochs und Löwe als Symbole der Evangelisten auf den Hinterbeinen stehend aus dem von einem der Vorderfüsse gehaltenen Buche mit verdrehtem Halse und offenen Maule begeistert lesen oder singen. Man sieht in der Verbindung dieser Eigenthümlichkeiten die Naivetät eines noch leicht befriedigten Zeitalters, zugleich aber die Keime der Empfindungsweise, die sich nachher das ganze Mittelalter hindurch erhielt[1].

Verwandten Styls und ebenfalls von hohem Kunstwerthe ist der sogenannte Codex aureus in der städtischen Bibliothek zu Trier, ein Evangeliarium, das zufolge der darin erhaltenen Inschrift auf Befehl einer gewissen Ada angefertigt ist, welche Mater und Domina genannt wird und also wahrscheinlich Aebtissin eines Nonnenklosters war. Dass sie eine Schwester Karls des Grossen gewesen, wie man behauptet, ist zwar unwahrscheinlich[2], ohne Zweifel aber gehört das Werk der karolingischen Schule und zwar ihrer Frühzeit an. Es enthält nur ein grosses gemaltes Initial und keine anderen Bilder, als die der vier Evangelisten. Diese aber sind sehr vortrefflich; alle jugendlich und bartlos, mit belebtem, begeisterten Ausdruck, in ziemlich richtiger Zeichnung, mit manchen Eigenthümlichkeiten, aber mit künstlerischem Bewusstsein durchgeführt und mit

[1]) Vgl. Waagen, K. u. K. W. III. 237. Abbildungen aus diesem Codex bei Louandre, Arts somptuaires, pl. 6 u. 7, und in Le Moyen age et la renaissance.

[2]) Eginhard, cap. 18 der Vita Car. M. sagt ganz bestimmt: Erat ei unica soror, nomine Gisla.

Fig. 149.



Aus dem Codex aureus zu Trier.

verständiger Behandlung der antiken Gewandung[1]. Es sind keine vollendeten Kunstwerke, aber erfreuliche Aeusserungen eines frischen Gefühls und des Verständnisses alt-christlicher Kunst.

Auch bei dem Tode des grossen Kaisers war ungeachtet seiner langen Regierung (768—814) das Werk der Civilisation seines Volkes noch lange nicht vollendet; aber die Anregung, die von ihm ausgegangen war, wirkte nach. Viele der aus seinem Kreise hervorgegangenen Kunstfreunde, Eginhard, Ansigis, Angilbert, Theodulphus lebten noch lange, und auch abgesehen von diesen hervorragenden Persönlichkeiten waren die Klöster, welche er zu Pflanzstätten der Wissenschaft und Kunst gemacht hatte, von seinem Geiste erfüllt, und vermochten nun, nach Vollendung des Nothwendigen, auch an Verschönerungen zu denken. Gerade unter der Regierung von Karls ungleichem Sohne, dem schwachen Ludwig dem Frommen, entwickelte sich jener Kunsteifer der Klöster, von dem ich oben gesprochen, recht glänzend. In Fulda, in St. Gallen, in Fontanelle und in zahlreichen anderen Domstiftern und Klöstern wurden, wie uns die Annalen dieser Institute berichten, umfangreiche und kunstvolle Gebäude errichtet und grosse Wandmalereien ausgeführt. Und auch die Miniaturmalerei stockte ohne Zweifel nicht. Zwar besitzen wir kein Werk, welches aus der Zeit Ludwigs des Frommen datirt wäre, aber ziemlich zahlreiche, welche nach ihren Dedicationsversen der seiner Söhne angehören. Die beiden ältesten unter denselben, ein Evangeliarium, aus dem Kloster St. Martin in Metz, das dem Kaiser Lothar bald nach der Herstellung des Landfriedens durch den Vertrag von Verdun (843), und eine Bibel, welche Karl dem Kahlen im Kloster St. Martin in Tours in den Jahren 850—853 überreicht wurde[2], mögen zum Theil ihre Ausführung schon unter der Regierung Ludwigs des Frommen erhalten haben. Daran reihen sich zwei andere, beide ebenfalls für Karl den Kahlen, den grossen Förderer dieses Kunstzweiges gefertiget. Zuerst ein Psalterium (im Museum des Louvre), welches beim Leben der Kaiserin Hermentrude und also vor 869, aber wahrscheinlich nicht lange vor diesem Jahre, entstanden ist, dann das Evangeliarium von St. Emmeran in der Bibliothek zu München vom Jahre 870. In jenem

---

[1]) Vgl. Kugler, kl. Schr. II. 337, von woher auch die beigefügte Durchzeichnung entnommen. Labarte a. a. O. S. 92 nennt ein mir unbekannt gebliebenes Evangeliarium der Pariser Bibliothek (Nr. 11,759), welches dem Codex des Gottschalk noch näher stehe als die obengenannten Arbeiten.

[2]) Jenes in der Pariser Bibl. Nr. 266 lat., dieses früher daselbst Mss. lat. Nr. 1, jetzt im Museum des Louvre. Vgl. Waagen a. a. O. III. 245. 253 und Labarte III. 102 ff., wo auch die Rechtfertigung jener Daten gegeben ist. Abbildungen aus beiden bei Louandre a. a. O. pl. 12—18., aus der Bibel Karls d. K. in Dibdin bibliographical tour I. 162 und in Le moyen age et la renaissance.

nennt sich als Urheber ein gewisser Liuthart, in diesem anscheinend derselbe Liuthart, jedoch in Gemeinschaft mit einem Berengar[1]. Endlich macht dann den Abschluss dieser Reihe die Bibel von S. Calisto in Rom, das reichste aller dieser Werke, welche ebenfalls für einen Kaiser Karl ausgeführt ist, wahrscheinlich aber nicht für Karl den Kahlen, sondern für Karl den Dicken und dann in den Jahren 881—888, zwischen seiner Krönung und seinem Tode[2].

Ausser diesen für die Könige gefertigten besitzen wir noch einige andere Handschriften von ähnlicher Pracht, deren Datum sich mit ziemlicher Sicherheit bestimmen lässt. Das vorzüglichste unter ihnen ist ein aus Metz stammendes Sacramentarium der Pariser Bibliothek (Nr. 9428 lat.), von dem man wegen seiner Aehnlichkeit mit jenen ersterwähnten Monumenten vermuthet, dass es für Drogo, einen natürlichen Sohn Karls des Grossen, der hier im Jahre 855 als Bischof starb, verfertigt sei. Es enthält eine grosse Zahl von kleineren Darstellungen, die sämmtlich innerhalb der Initialen angebracht sind, und vielleicht den kleinen Dimensionen es verdanken, dass sie einen günstigeren Eindruck machen, als die meisten anderen Karolingischen Miniaturbilder[3]. Dann aber gehören hieher einige Codices der Bibliothek zu St. Gallen, vor Allem ein Psal-

---

[1] Im Psalterium ist der Name zwar Lithuardus, in dem Evangeliarium von St. Emmeran aber Liuthard geschrieben, indessen ist eine solche Verschiedenheit der Orthographie (welche im Psalterium vielleicht dem Verse zu Liebe gewählt war) bei der Latinisirung des deutschen Namens sehr erklärbar, und die Identität wahrscheinlich. Vgl. darüber Labarte III. 120 und besonders im Texte zu pl. 89 des Albums. Waagen a. a. O. S. 254. Louandre pl. 19—21.

[2] Die frühere Meinung, welche den Codex Karl dem Grossen zuschrieb, ist bei der jetzigen näheren Kenntniss dieser Epoche nicht haltbar. Man nennt daher gewöhnlich Karl den Kahlen, während Waagen im deutschen Kunstbl. 1850. S. 92 sich für Karl den Dicken entscheidet. Für Karl den Kahlen spricht nun zwar, dass mehrere der Bilder in der Bibel von S. Calisto solchen in der Pariser Bibel Karls des Kahlen sehr nahe stehen und daraus entlehnt scheinen, und dass das Bildniss des Kaisers dem in jener ähnlich sieht. Aber jene Entlehnung war auch unter einer späteren Regierung sehr möglich, und diese Aehnlichkeit ist bei der Schwäche der Karolingischen Kunst wenig bedeutend. Wichtiger scheint es, dass dies Bildniss in dem römischen Exemplar nicht die fränkische Krone, sondern das kaiserliche Stemma trägt, und dennoch jugendlicher erscheint als Karl der Kahle bei seiner Kaiserkrönung sein konnte, was also für seine Neffen spricht. Paläographische und kunsthistorische Gründe haben bei der Frage keinen erheblichen Einfluss, da Karl der Kahle die kaiserliche Krone erst im Jahre 875 erhielt, also nur wenige Jahre früher wie Karl der Dicke. Abbildungen sämmtlicher in dieser Bibel enthaltenen Bilder, allerdings aber sehr ungenügende, giebt Agincourt, Peint. tab. 40—45. In diesem Codex ist es, wo der Schreiber Ingobertus (scriba fidelis nennt er sich) sich ausdrücklich den italienischen Malern gleichstellt und sie übertroffen zu haben glaubt (grafidos Ausoniae aequans superansque).

[3] Vgl. Labarte a. a. O. S. 114 und Waagen S. 255.

terium, welches mit goldener und silberner Schrift auf Purpurgrund, mit prachtvollen Initialen und kleinen hauptsächlich in den Bögen der Canones angebrachten Miniaturen geschmückt, auch den Namen des Urhebers enthält, eines Mönches Folchardus, der wie er hinzufügt, das Buch auf Befehl des Abts Hartmotus (um 871) ausgeführt habe[1]. Es ist eins der schönsten Denkmäler dieser Art, die wir besitzen. Ein zweites ebenfalls sehr prachtvolles Psalterium verräth einen Nachahmer des Folkard, dessen Zeichnungen aber steifer gerathen sind. Endlich giebt es dann noch eine grosse Zahl von Werken derselben Schule, die theils bloss mit Initialen, theils auch mit Figurenbildern versehen sind, über deren Entstehung wir aber keine ausdrücklichen Angaben haben, so ein Missale, das den in Metz ausgeführten Manuscripten besonders verwandt ist[2], und ein aus St. Denis stammendes Evangeliarium, das wegen mancher Eigenthümlichkeiten noch unten erwähnt werden wird[3], beide in der Pariser Bibliothek (Nr. 9385 und 1141).

Ueberblicken wir diese Denkmäler im Ganzen, so finden wir sie im vollsten Zusammenhange mit den oben erwähnten, unter der Regierung Karls des Grossen entstandenen; es sind durchweg dieselben Tendenzen, dieselben Grundzüge, aber in weiterer Ausbildung und mit einigen Veränderungen. Die Technik hat Fortschritte gemacht, die Farben sind glänzender, harmonischer, nicht ganz so unvermittelt nebeneinander gestellt, wie in dem Manuscript des Gottschalk, die Palette ist reicher. Sie nähern sich manchmal byzantinischer Behandlung, in einigen Fällen sogar so sehr, dass selbst die grünlichen Fleischtöne vorkommen, die für diese charakteristisch sind. Indessen zeigt sich dieser byzantinische Einfluss doch nur vereinzelt und schwach. Statt der gebrochenen und vermittelten Farben der byzantinischen Malerei sind die Töne hier kräftig, rein, vorherrschend dunkel, in der Carnation gewöhnlich rothbraun und dabei unvermittelt nebeneinandergestellt, so dass die Wirkung oft eine grelle ist. Seit der Bibel Karls des Kahlen wird es Gebrauch, die Lichter in den Gewändern mit Gold zu erhöhen, was der byzantinischen Kunst in dieser Zeit noch fremd war[4]. Auch in ihren Neuerungen sind also die fränkischen Künstler selbstständig. In der Zeichnung sind ihre Fortschritte gering; sie ist noch immer mit ziemlich dicken, mit der Feder gezeichneten Umrissen ausge-

---

1) Hunc praeceptoris Hartmoti jussa secutus Folchardus studuit rite patrare librum. Auch hier lässt der gewählte Ausdruck keinen Zweifel, dass Schreiber und Maler eine Person waren. Die Gründe für die Annahme, dass von den zwei Aebten desselben Namens der um 871 lebende der Besteller war s. bei Waagen im D. K. Bl. 1850. S. 91.

2) Labarte a. a. O. S. 116. Louandre Taf. 22 ff.

3) Waagen, K. u. K. W. III. 258.

4) Wie dies auch Labarte a. a. O. S. 108 anerkennt.

führt, und verräth gleich wenig Schönheitssinn und Körperkenntniss. Manche Eigenthümlichkeiten z. B. die dicken und langen Köpfe mit schweren Nasen und eckigen Gesichtsformen mögen von nationalen Zügen herrühren, aber die Missverhältnisse der Körpertheile, die glotzenden Augen, die allzu kleinen Füsse und übergrossen Hände mit langen an den Spitzen auswärts gebogenen Fingern, der lose Zusammenhang der Glieder, die unsichere, schwebende Haltung der Figuren, die ungeschickten gewaltsamen Bewegungen und andere ähnliche Fehler sind nur der unvollkommenen Ausbildung des Formensinnes zuzuschreiben. Indessen können wir dennoch ein gewisses Wachsen des künstlerischen Gefühls und der künstlerischen Kraft wahrnehmen. In der Zeit Karls des Grossen begnügen sich die Urheber dieser Werke meistens mit bereits typisch ausgebildeten Gestalten, mit den Evangelisten und dem thronenden Christus. Wenn sie sich an neue Erfindungen wagen, so sind es solche, welche keine neue Bildung menschlicher Gestalten erfordern. Die Vorliebe für allegorische Darstellungen, welche in dem Evangeliarium von St. Médard zu Soissons drei solche Bilder hervorgebracht hat, hängt offenbar damit zusammen, dass man hier mit architektonischen und thierischen Formen ausreichte, allenfalls mit Hinzunahme einiger typischen Gestalten, die man vorbereitet fand. Allmälig aber wächst der Muth; seit dem Evangeliarium Lothars darf bei Andachtsbüchern für die Könige das Dedicationsbild nicht fehlen, auf welchem der Herrscher auf seinem Throne, meistens mit einigen Nebenpersonen, wenigstens mit zwei kriegerischen Begleitern, von denen der eine das Schwert, der andere Lanze und Schild trägt, dann auch wohl mit allegorischen Gestalten, mit den vier Kardinaltugenden, mit zwei Frauen, welche, wie es in dem Codex von St. Emmeran beigeschrieben ist, Francia und Gotia, also das nördliche Frankreich und das den Westgothen abgenommene südliche, bedeuten.

In der Bibel Karls des Kahlen zu Paris ist überdies der ganze Hergang der Ueberreichung ausführlich dargestellt; der Graf Vivianus, der obgleich Laie und Kriegsmann Abt des Klosters St. Martin zu Tours war, ist mit seinen elf Mönchen vor dem Kaiser erschienen. An vollste Porträtähnlichkeit ist freilich dabei nicht zu denken; die Züge der Könige haben durchweg denselben Typus, ein langes Oval mit starker gerader Nase und dem Bart auf der Oberlippe. Aber die Absicht des Porträts ist doch vorhanden und stärkere Unterschiede, z. B. die des Alters sind wohl erkennbar. Und damit war denn ein neues und weites Feld geöffnet. Bisher hatte man sich mit der Wiederholung typisch festgestellter Gestalten begnügt; sobald die Phantasie gelernt hatte, sich die Ereignisse des Tages zu vergegenwärtigen, der natürlichen Erscheinung nachzugehen, konnte sie auch daran denken, ältere, durch die Ueberlieferung erzählte Gegenstände

durch künstlerische Darstellung anschaulich zu machen. Der Zweck der Kunst, wie ihn Karl in den karolinischen Büchern ausspricht, war damit zum Bewusstsein der Künstler gekommen. Indessen hatten anfangs nur wenige den Muth zu neuen Erfindungen, und wir können einigermaassen beobachten, wie er allmälig wuchs.

Einen schwachen Anfang macht schon die obenerwähnte, in Bamberg befindliche Bibel Alcuins; aber sie giebt nur einige rohe, silhouettenartig mit Gold und Silber ausgefüllte Federzeichnungen der Schöpfungsgeschichte. Die ersten wirklichen Bilder von neuer Erfindung enthält jene Bibel Karls des Kahlen aus St. Martin in Tours mit der ausführlichen Darstellung der Ueberreichung; es sind acht grosse, das ganze Blatt einnehmende, meistens aus mehreren Scenen bestehende Malereien. Indessen ist auch hier der Kreis, in welchem sie sich bewegen, noch ein eigenthümlich beschränkter. Den Anfang macht die in drei übereinander gestellten Bildern erzählte Geschichte des heiligen Hieronymus, der als der Uebersetzer und Vermittler der heil. Schrift solche Auszeichnung verdiente. Darauf folgt die Schöpfungsgeschichte, ebenfalls in drei Bildern, die Erschaffung der ersten Aeltern, der Sündenfall, die Austreibung aus dem Paradiese. Dann vor dem zweiten Buche Mosis der Empfang und die Verkündung des Gesetzes, und vor den Psalmen David mit der Harfe umgeben von seinen Schreibern und Sängern. Soweit das alte Testament. Vor dem neuen als allgemeines Titelblatt Christus in der Glorie, mit den vier grossen Propheten und den vier Evangelisten; demnächst vor den Episteln die Geschichte Pauli und endlich ein Blatt mit einigen Scenen aus der Apokalypse.

Indessen fand diese Neuerung nicht sogleich Nachahmung. Das Evangeliarium Lothars schliesst sich noch ganz dem früheren Herkommen an und giebt nur die vier Evangelisten nebst dem thronenden Christus. Das Psalterium Karls des Kahlen enthält neben dem Bilde des Kaisers und dem des heiligen Hieronymus, der in der gewöhnlichen Stellung der Evangelisten, schreibend dargestellt ist[1]), wenigstens ein interessantes Titelblatt, auf welchem David, hier nicht als König, sondern als Künstler gedacht, mit blossem Haupte, kurzer Tunica, leichtem Mantel und nackten Beinen die Harfe spielt, während seine vier Genossen, in gleicher Tracht, nur ohne Mantel ihn umgeben, der eine tanzend, die anderen verschiedene Instrumente spielend. Die Anordnung ist sehr einfach; die Figuren sind ohne Andeutung der Localität in zwei Reihen übereinander gestellt, in höchst gewaltsamer Bewegung, aber ziemlich gut gezeichnet und bei dem Tänzer mit einer Haltung, die an antike Kunst erinnert, während das

[1]) Farbige Abbildungen dieser Miniatur bei Louandre, der beiden andern bei La barte Taf. 89.

Fig. 150.



David und seine Genossen aus dem Psalterium Karls des Kahlen.

Ganze einen phantastischen, lebhaft bewegten Sinn zeigt, der die antike Haltung überschreitet. Das Sacramentarium aus Metz, welches man dem Bischof Drogo zuschreibt, ist dann freilich sehr reich an Erfindungen, aber nur in kleinen, sämmtlich in den Initialen angebrachten Bildern, bei denen diese Umrahmung und die kleine Dimension dem Künstler die Arbeit bedeutend erleichterte und ihm Muth gab, seinen Eingebungen zu folgen.

Wie schüchtern man bei der Erfindung selbstständiger Compositionen war, die nicht in der Form des Buchstabens einen Halt hatten, beweist die reichhaltigste Sammlung karolingischer Miniaturen, die Bibel von S. Calisto in Rom. Sie enthält ein und zwanzig grosse Folioseiten mit Bildern, meistens mehrerer Hergänge, geht auch etwas mehr in das Innere

der heiligen Geschichten ein, aber doch eigenthümlich zögernd. Dies zeigt sich zunächst schon darin, dass der Urheber dieser Illustrationen, Ingobertus, sich dabei augenscheinlich an die fünf und zwanzig bis dreissig Jahre früher entstandene Bibel Karls des Kahlen anschliesst, und die in diesem ersten Versuche erfinderischer Kraft enthaltenen Bilder, wenn auch zum Theil mit Veränderungen wiederholt. Dazu kommen dann freilich zahlreiche neue, aber nicht gerade sehr glücklich durchgeführte Erfindungen. Sie beziehen sich überwiegend auf das alte Testament und lassen kaum die Gründe erkennen, die bei ihrer Wahl maassgebend waren. Die Geschichten Mosis und Davids sind ausführlicher behandelt, dann aber auch die Kriege Josuas und selbst das Buch Judith und das der Maccabäer haben ihre Illustration erhalten. Die Anordnung dieser neu erfundenen Bilder unterscheidet sie erheblich von den übernommenen. Auch hier sind zwar, wie dort, mehrere Momente auf einer Tafel dargestellt, aber während sie in der Bibel Karls des Kahlen völlig getrennt, jedes auf eigenem, geradlinigem Boden übereinander geordnet waren, sind sie hier zu einem Ganzen ohne Scheidelinien verschmolzen, in welchem sie dann in ziemlich unklarer Weise sich aneinander reihen oder übereinander schweben, so dass eigentlich keine der Figuren einen festen Stand erhält. Offenbar sind die Begriffe des Malers über die Regeln der Composition und über Perspective noch ganz unentwickelt. Das neue Testament ist viel stiefmütterlicher behandelt; zu den wenigen Darstellungen, für welche jene ältere Bibel die Anleitung gab, ist nur eine neue Composition hinzugekommen, welche oben die Himmelfahrt des Herrn und darunter die Ausgiessung des heiligen Geistes darstellt. Nicht bloss die Kindheit Christi, sondern auch die Passionsgeschichte mit Einschluss der Kreuzigung, also gerade die Hergänge, welche bald darauf die unermüdlich wiederholten Aufgaben der Kunst wurden, sind also ganz übergangen.

Der Grund dieser auffallenden Auslassung kann indessen nur in dem Mangel an Erfindungskraft oder an geeigneten Vorbildern gelegen haben, nicht in einer principiellen Abneigung gegen diese Gegenstände. Die altchristliche Scheu vor der Darstellung des Herrn in dem Momente seines höchsten Leidens war längst verschwunden. Seit dem letzten Viertel des 6. Jahrhunderts können wir mehrere Bilder der Kreuzigung nachweisen, das älteste in dem bereits erwähnten syrischen Evangeliarium der Laurentianischen Bibliothek zu Florenz, das laut Inschrift im Jahre 586 durch einen gewissen Rabula ausgeführt ist[1]). Ungefähr um dieselbe Zeit sah aber

[1]) Eine sehr kleine Abbildung dieser Miniatur bei Agincourt Taf. 27, Nr. 5, eine vortreffliche bei Labarte pl. 80. Das merkwürdige Spottbild des Gekreuzigten, welches, vor einigen Jahren in den Ruinen der Kaiserpaläste gefunden, im Museum Kircherianum zu Rom bewahrt wird (vgl. Gerhard, Archäol. Anzeiger 1858. S. 160 und Ferd. Becker,

Gregor von Tours in Narbonne im südlichen Frankreich in einer Kirche ein Bild des Gekreuzigten, und zwar hier nicht wie in jenem syrischen Manuscript mit vollem Gewande, sondern bloss mit einem leinenen Schurz[1]. In den alten Sitzen klassischer Kunst, in Griechenland und Italien, scheint sich die Abneigung gegen diese Darstellung des Leidens etwas länger erhalten zu haben, indessen war doch schon unter den Bildern, welche der englische Abt Biscopius im Jahre 686 aus Rom nach England brachte, eine Darstellung des Gekreuzigten[2]), und im Jahre 705 liess sogar Papst Johann VII. in der Peterskirche selbst, wie Anastasius erzählt, ein musivisches Bild ausführen, auf dem Christus am Kreuze und zwar wieder bekleidet und zwischen den Schächern gezeigt war. Bei den nordischen Völkern fand dieser ernste Gegenstand frühe Anklang; selbst die irischen Schreiber, wie wir sahen, wagten sich daran. Auch in karolingischen Manuscripten können wir ihn nachweisen, jedoch zuerst nur in kleinerem Maassstabe, in Initialen, wo der Zeichner sich schon eher dem Gegenstande gewachsen glaubte; so in dem eben erwähnten Sacramentarium aus Metz, und in einem ebenfalls aus Metz stammenden Missale der Pariser Bibliothek (Nr. 1141 anc. fond lat.). Jenes erste Bild zeigt trotz seiner Kleinheit schon eine vorgeschrittene symbolische Ausbildung des Gegenstandes: neben dem Kreuze stehen ausser Maria und Johannes die auch später dabei vorkommenden Gestalten der Kirche und des Judenthums, jene als eine Frau mit der Siegesfahne, welche das Blut aus der Seitenwunde in einem goldenen Kelche auffängt, dieses durch einen Mann, muthmaasslich Moses repräsentirt. Am Fusse des Kreuzes ist dann ferner, soviel ich weiss hier zum ersten Male, eine gewaltige Schlange angebracht, offenbar als Symbol der durch das Kreuz überwundenen Macht der Sünde oder des Teufels. Ausser diesen Initialbildern kommen dann auch in anderen Manuscripten, die obgleich nicht genau datirt doch entschieden karolingischen Styls sind z. B. in dem Evangeliarium aus St. Denis (Nr. 257 der Par. Bibl.) grössere Darstellungen der Kreuzigung vor, mit weiterer Ausbildung der Symbolik. Namentlich erscheinen hier oben neben dem Kreuze

---

das Spott-Crucifix. Breslau 1866) ohne Zweifel das Werk eines Heiden, vielleicht schon aus dem dritten Jahrhundert, berechtigt nicht, wie Einige wollen, zu der Annahme, dass auch die Christen schon damals Bilder der Kreuzigung gehabt hätten, erklärt vielmehr ihre Scheu vor solcher Darstellung.

[1]) Greg. Tur. in der Schrift: De gloria martyr. l. 1. c. 23, die er nach seiner eigenen Angabe im Jahre 593 beendete. „Pictura quae Dominum nostrum quasi praecinctum linteo indicat crucifixum." Nur der Mangel vollständiger Bekleidung scheint ihm aufgefallen zu sein, nicht die Darstellung selbst, die also danach hier schon keine ungewöhnliche gewesen sein muss.

[2]) Filium hominis in cruce exaltatum. Hist. abb. Wiremuth. ed. 1664 p. 6 und Lappenberg, Gesch. v. England. I. S. 168.

Sonne und Mond, die demnächst für lange Zeit diese Stelle behaupteten, ohne Zweifel mit Beziehung auf die Verfinsterung der Himmelslichter und die dadurch ausgesprochene Trauer der Natur, welche dann auf mehreren Elfenbeintafeln des 10. und 11. Jahrhunderts noch kräftiger dadurch ausgesprochen ist, dass man, wie am Haupte des Kreuzes die Himmelslichter, so am Fusse desselben die allegorischen Gestalten der Terra und des Oceanus anbrachte. Bei den Details der Kreuzigung liess man sich völlige Freiheit. Christus ist bald bekleidet, bald bis auf den Schurz nackt, bald, wie in dem Evangeliarium Nr. 257 der Pariser Bibliothek auch in diesem Momente jugendlich und bartlos, bald, wie in dem Missale Nr. 1141, bärtig gehalten. Hier, wo die Initiale T. zu diesem Bilde benutzt ist, entbehrt auch das Kreuz des oberen Armes, der sonst nicht fehlt.

Diese Unabhängigkeit von den bisherigen Vorurtheilen erkennen wir dann auch in anderen Beziehungen. Die Darstellung Gottes des Vaters in menschlicher Gestalt, welche sich schon die Katakombenkunst in der Regel nicht erlaubt, sondern sich mit der Andeutung einer vom Himmel herabreichenden Hand begnügt hatte, wurde auch später von der Kirche vermieden und war im byzantinischen Reiche nach den Unterscheidungen, welche der Bilderstreit hervorgerufen hatte, völlig verpönt. Die fränkischen Miniaturmaler des 9. Jahrhunderts nahmen dagegen nicht Anstand, in den Bildern der Schöpfungsgeschichte den Herrn selbst auftreten zu lassen; ein Verfahren, welches fast unvermeidlich war, wenn man diese wichtigen Ereignisse so wie die Schrift sie erzählt und die Phantasie sie sich vorstellt, dem Auge versinnlichen wollte, und welches denn auch später im Abendlande fortwährend beibehalten wurde. In anderen Fällen dagegen, wo es hergebracht war oder angemessen schien, z. B. bei der Verleihung des Gesetzes auf dem Sinai oder auf den Bildern der Könige, hier als Andeutung des göttlichen Schutzes, wurde die aus den Wolken reichende Hand beibehalten. Auch in Beziehung auf die Gestalt Christi war kein Typus feststehend; im Ganzen ist die altchristliche Sitte, ihn jugendlich und ohne Bart zu bilden, vorherrschend, indessen kommt er auch sowohl in der Glorie wie bei seinem Auftreten in evangelischen Hergängen bärtig vor. Dies letzte ist namentlich in den beiden Bibeln, in der Pariser Karls des Kahlen und in der von S. Calisto der Fall, dagegen ist hier nun Gott Vater in der Schöpfungsgeschichte mit jugendlichem, bartlosem Gesicht dargestellt, so dass die aus der antiken Welt stammende Verbindung der Begriffe des Göttlichen und des Jugendlichen sich auch hier noch bestehend zeigt.

Ueberhaupt ist der Einfluss antiker Anschauungen auf die karolingische Kunst ziemlich stark und eher zu- als abnehmend. Bei den Tänzern in Davids Begleitung mit ihren leichten Bewegungen und dem hoch-

geschwungenen Gewande, bei den nackten, nur mit einem Schleier verhüllten Halbfiguren der Fortitudo und Temperantia auf dem Davidbilde in der Bibel Karls des Kahlen, in einer grossen Initiale im Anfange derselben Bibel, wo Helios wie ein römischer Imperator gekleidet auf einer Biga, Luna auf einem von zwei Stieren gezogenen Wagen steht, bei den Gemmen, die manchmal in den Ornamentbändern angebracht sind, liegt augenscheinlich eine Reminiscenz an antike Kunstwerke zum Grunde. Die Personificationen der Tugenden haben durchweg antiken Charakter, und der Flussgott Jordan liegt als Greis mit seiner Urne zwischen den Kriegsschaaren des Josua. Die Arcaden, welchen die sogenannten Canones, die Parallelstellen der Evangelienharmonie, eingeschrieben sind, ruhen auf Säulen mit marmorartigem, oft cannelirtem Schafte und korinthisirenden Kapitälen. In einem Evangeliarium der Pariser Bibliothek (Nr. 257) findet sich eine Nachahmung der ionischen Basis, während die vielen Kuppeln, welche namentlich in der Bibel von S. Calisto vorkommen, sogar auf byzantinische Architektur hinweisen. Die Anfangsbuchstaben, deren Form noch in dem Evangeliarium des Gottschalk durchweg die der bisher üblichen Minuskeln war, nehmen jetzt häufig die Gestalt der antiken Uncialen an.

Aber alle diese Anklänge an die Antike sind mit eigenthümlichen, neuen Zügen gemischt. Wenn die Apostel und andere heilige Gestalten mit antiker Toga, die Krieger mit römischer Rüstung bekleidet sind, so hat dafür das Volk gallisch-fränkische Tracht, mit enganliegendem Rocke, kurzen, am Knie gebundenen Hosen und umwickelten Stiefeln. Die Christusgestalt in der Glorie erinnert wohl an italienische Mosaiken, aber die Glorie selbst ist nicht wie bisher oval, sondern rautenförmig gestaltet, wie in Vorahnung gothischer Architektur. Die korinthisirenden Säulen der Canones tragen zwar meistens einfache Rundbögen, oft aber auch phantastische Formen, steile Giebel, spitze oder gezackte Bögen. Die römischen Buchstaben sind in einer der antiken Kunst ganz fremden Weise geschmückt. Ueberhaupt erstreckt sich die Tradition des Antiken nur auf das Gegenständliche, nicht auf die Form. Von dem Anlehnen an die Kunstgesetze der Antike, wie es in der byzantinischen Kunst vorherrschte, ist hier keine Spur. Statt des festen Bodens, auf welchem die alte Kunst die Figuren stellte, geben die fränkischen Maler ein unbestimmtes Terrain, das der Phantasie überlässt, wie sie sich den Zusammenhang vorstellen will; statt des ruhigen, selbst bis zur Steifheit gehenden Anstandes eine heftige, oft bizarre und kaum erklärbare Heftigkeit, statt des auf Reminiscenzen an antike Plastik beruhenden conventionellen Faltenwurfes fliegende Gewänder mit vielen kleinlichen und regellosen Strichen. Antike Traditionen, aber überaus entfernte und abgeschwächte mischen sich mit neuen, bedeutungsvollen, aber noch unklaren und gährenden Anschauungen

und geben wunderliche Erscheinungen, die einem an durchbildete Kunstformen gewöhnten Auge anstössig sind. Aber wenn die Urheber dieser Bilder den Vorzug traditioneller Schule entbehrten, den die Byzantiner und selbst noch die Italiener vor ihnen voraus hatten, so waren sie dafür weniger durch die überlieferte Form gebunden. Sie sprechen eine rauhe, aus verschiedenen Elementen gemischte Sprache, aber es gelingt ihnen sich darin verständlich zu machen. Wenn man sich durch die Mängel der Zeichnung nicht abschrecken lässt, erkennt man in den ungeschickten Bewegungen die Motive der Handelnden, in den eckigen Gesichtern den Ausdruck mannigfacher, oft feiner Empfindungen. Selbst das Auge, trotz seiner übertriebenen Grösse, wirkt oft sprechend[1]), und der deutsche Typus in den Gesichtern erklärt manche Züge. Einzelnes, wie etwa der Ausdruck der Demuth und Innigkeit oder die Bedeutung rascher Bewegungen, ist vollkommen verständlich und gelungen, Anderes vielleicht bis zum bäurisch Plumpen oder Burlesken übertrieben, aber doch nicht bedeutungslos, und man entdeckt, wenn man sich erst an die Derbheit der Darstellung gewöhnt hat, oft eine recht frische und selbst poetische Auffassung des Gegenstandes.

Man hat die Fortschritte dieser karolingischen Miniaturen im Vergleich mit den früheren häufig einem byzantinischen Einflusse zugeschrieben, und die Möglichkeit eines solchen ist keinesweges zu bestreiten. Von der persönlichen Anwesenheit griechischer Künstler im Frankenreiche erfahren wir zwar nichts; keiner der zahlreichen Schriftsteller, welche die Kunstpflege Karls in Versen oder in Prosa rühmen, erwähnt solcher weithergekommenen Gäste. Der Ausdruck, den der Mönch von St. Gallen von Karl und der Geschichtschreiber des Klosters Fontanelle von dem kunstliebenden Abte Ansigis gebraucht, dass sie nämlich Künstler aus allen Ländern diesseits des Meeres herbeigerufen[2]), scheint sogar darauf berechnet, die Griechen auszuschliessen, und der Umstand, dass der selbstzufriedene Ingobertus seine Leistungen nur mit denen italienischer, nicht mit denen griechischer Künstler vergleicht, lässt selbst eine Unbekanntschaft mit diesen vermuthen. Allein wenn es auch nur Italiener waren, von denen die Franken lernten, so konnte schon dadurch ein griechischer Einfluss entstehen, da jene neuerlich durch die in Folge des Bilderstreits in Italien aufgenommenen byzantinischen Mönche mit ihrer Technik vertraut geworden waren. Auch können byzantinische Miniaturen nicht ganz gefehlt haben[3]). Forscht man

---

[1]) Schon die Geschichte der Judith aus der Bibel von S. Calisto bei Agincourt Taf. 43 kann trotz der Unvollkommenheit der Durchzeichnung als Beweis dafür dienen.

[2]) S. oben S. 534.

[3]) Schon Karls Vater, der kriegerische Pipin, liess sich, wie wir aus einem Briefe des Papstes Paul I. ersehen, um 736 mehrere griechische Bücher schicken (Jaffé, Mo-

nun aber nach den Spuren griechischen Einflusses in den Miniaturen selbst, so darf man natürlich alle die Formen, welche Gemeingut der gesammten altchristlichen Kunst waren und sich auch in Italien erhalten hatten, z. B. die Darstellung Christi in jugendlicher Gestalt, die Beischrift seines Namens in den aus griechischen Buchstaben gebildeten Zeichen, der Gebrauch allegorischer Personificationen, der Tugenden, Flussgötter, des Helios und der Luna und Aehnliches nicht dahin rechnen. Mehr Gewicht legte man bis auf die neueste Zeit auf eine feine Aeusserlichkeit, auf die Haltung der Finger an der aufgehobenen rechten Hand Christi und anderer heiliger Gestalten. Man nahm nämlich an, dass dieser bei der Darstellung Christi gewöhnlich vorkommende Gestus die Bedeutung des Segnens habe, setzte dann ferner voraus, dass die bei der priesterlichen Segensertheilung bestehende Verschiedenheit der abendländischen und morgenländischen Kirche eine ursprüngliche gewesen sei, und folgerte daraus, dass abendländische Kunstwerke, bei denen dieser vermeintliche Segen dem griechischen Ritus entsprach, unter dem Einflusse der byzantinischen Kunst entstanden seien. Man glaubte darin ein leichtes und zuverlässiges Beweismittel für diesen Einfluss gefunden zu haben, von dem man freigebigen Gebrauch machte, und das man auch auf die karolingischen Miniaturen anwandte, und, da in ihnen jene Handbewegung nicht die Form des lateinischen, sondern des griechischen Segens zu haben schien, auch bei ihnen auf einen byzantinischen Einfluss schloss[1].

Die Voraussetzungen dieser noch jetzt herrschenden Ansicht bedürfen aber grosser Beschränkungen. Zwar besteht in beiden Kirchen ein verschiedener Gebrauch bei der Ertheilung des feierlichen Segens. Nach lateinischem Ritus werden die drei ersten Finger ausgestreckt, die beiden andern niedergelegt, um so die dabei angerufene Trinität zu versinnlichen. In der griechischen Kirche ist die Haltung weniger einfach, so nämlich, dass sich der Daumen mit dem vierten Finger kreuzt, während die beiden dazwischen stehenden aufrecht gehalten werden, wobei der Dritte sich ein wenig krümmt. Man glaubte so den Namen des Heilandes anzudeuten, indem die gekreuzten Finger das X (Christos), der ausgestreckte und der gekrümmte aber das Jota und Sigma (C) und so den Namen Jesus darstellten[2]. Wann diese Verschiedenheit sich gebildet, scheint nicht genau

---

numenta Carolina S. 101), und Karl, der selbst griechisch verstand, wenn er es auch schlecht aussprach (Eginh. Vita C. M. c. 25), wird unter der grossen Zahl von Büchern, in seiner Bibliothek (eod. c. 31) gewiss auch reich geschmückte byzantinische Codices besessen haben.

[1]) Waagen a. a. O. III. 236.

[2]) Schon das Malerbuch vom Berge Athos (bei Schäfer S. 418) giebt diese Erklärung und beweist so die feststehende Tradition.

ermittelt zu sein; die lateinische Form wurde von Innocenz III. für feierliche bischöfliche Segensertheilungen zum Gesetz erhoben[1]), die griechische mag schon seit dem 11. Jahrhundert in Aufnahme gekommen sein. Dass aber zu karolingischer Zeit, wo die Trennung der beiden Kirchen noch gar nicht ausgesprochen war, eine solche Verschiedenheit bestand, ist schwerlich anzunehmen[2]).

Jedenfalls ist die Voraussetzung, dass die aufgehobene Rechte Christi stets die Bedeutung der feierlichen Segensertheilung habe, unbegründet; sie ist vielmehr ein, schon aus dem Alterthume überkommenes Zeichen der Anrede oder des Lehrens, findet sich schon frühe und nicht selten in der antiken Kunst, und wird auch in christlicher Zeit ohne Bedenken bei heidnischen Gestalten, z. B. bei dem Virgil in der vaticanischen Handschrift angewendet. Wie wenig man dabei noch im 6. Jahrhundert an Segenertheilung dachte, ergiebt eine Stelle des Paulus Silentiarius in der poetischen Verherrlichung der Sophienkirche von Constantinopel; er beschreibt nämlich ein Christusbild und zwar mit folgenden Worten:

> Die Finger der Rechten
> Hebt er empor, als verkünd' er das Wort der ewigen Wahrheit,
> In der Linken das Buch, das da zeugt von den göttlichen Reden.

Er sieht also in der erhobenen Hand, die wir als Segen zu deuten gewohnt sind, nur einen die Rede begleitenden Gestus; eine Auslegung wodurch beiläufig gesagt, die Verbindung der aufgehobenen Rechten mit dem in der Linken gehaltenen Buch eine viel bessere Erklärung erhält, als man ihr sonst zu geben vermochte. Verhielt es sich so, so waren natürlich jene feineren Unterschiede in der Haltung der Finger gleichgültig und dem Geschmack des Künstlers überlassen. Daher erklärt es sich denn, dass man, nicht bloss in der altchristlichen mit Einschluss der karolingischen Zeit, wo eine feste Regel über die Haltung der Finger des segnenden Priesters noch gar nicht bestand, sondern auch später, nachdem eine solche angenommen war, jene ältere freiere Auffassung sich noch erhielt. Selbst Innocenz III., der das Ausstrecken dreier Finger zur Vorschrift erhob, liess in der Peterskirche einen Christus darstellen, dessen

---

[1]) Die gewöhnlichen Benedictionen der Priester werden mit gerade gehaltener Hand und den fünf zusammengeschlossenen Fingern ertheilt.

[2]) Der erste Schriftsteller, der diese Verschiedenheit geltend machte, scheint Leo Allatius (1586—1669), ein zur lateinischen Kirche übergetretener Grieche zu sein. De consensione, lib. III. c. 18. Ihre Anwendung auf die Kunstgeschichte beruht auf Ciampini, de sacr. aedif. c. 4. sect. 2 und ist durch Didron, Iconographie chrétienne p. 212 und 415 wieder mehr in Uebung gekommen. Ausführliche Angaben über das Geschichtliche der Form des Segens bei Binterim, Denkwürdigkeiten der christkatholischen Kirche, Bd. VII. Abth. 2.

Hand jene vermeintlich griechische Haltung hat, und noch später nahm der Maler des Manessischen Codex keinen Anstand den lebendigen Vortrag an den Minnesängern durch die aufgehobene Hand mit den drei ausgestreckten Fingern zu bezeichnen[1].

In Beziehung auf das Gegenständliche finden wir also keine Spur eines Einflusses der byzantinischen Schule. Bei der Technik, namentlich bei der Farbe, mag indessen ein solcher, aber wohl nur durch Vermittlung der Italiener, stattgefunden haben. In der Zeichnung ist die Uebereinstimmung mehr eine scheinbare, auf dem gemeinsamen Mangel an klarer und gründlicher Kenntniss der Natur beruhend. Aber die Ursachen und das Maass dieses Mangels sind verschieden. Während die Byzantiner nicht zu eigenen Naturstudien gelangen, weil sie einen Reichthum antiker Anschauungen und darin ein Surrogat für dieselben besitzen, sind die Franken durch ihre Rohheit davon zurückgehalten, weil es ihnen an Unterscheidung und Verständniss für die Mannigfaltigkeit des Lebens und den Reichthum der Natur fehlt. Bei den Byzantinern sind die Figuren besser gezeichnet, von feinerem, edlerem Ausdrucke und die Compositionen klarer geordnet, während die fränkischen Maler nur den Vorzug grösserer Naivetät und Gedankenfreiheit, aber ohne die Mittel genügenden Ausdruckes haben.

Vollkommen schwindet aber jeder Schein eines inneren Zusammenhanges, wenn man auf die Ornamentik der karolingischen Handschriften sieht. Auch sie enthält antike Details, Mäander, Akanthusblätter, Rankengewinde und Anderes; sie schliesst sich in den Initialen an die antike Schrift an. Aber vorherrschend sind Formgedanken ganz anderer Art; der durchgeführte und in Gegensätze gebrachte Parallelismus, das Princip der Durchflechtung oder Verschlingung von gleich breiten Riemen oder Bändern oder von schwellenden Körpern, dieselben Gedanken, die wir in den germanischen Schmucksachen und in den irischen Manuscripten erkannten. Nur dass sie hier bedeutend vervollkommnet, mit den antiken Elementen zu einem System verschmolzen, und mit einer überraschenden

---

[1]) Ueber den letzten Umstand vgl. Dr. Alwin Schultz in seiner Dissertation: Quid de corporis humani pulchritudine Germani Saec. XII. et XIII. senserint. Breslau 1866. S. 28. Das Verdienst, den bisherigen Irrthum zuerst widerlegt zu haben, gebührt hauptsächlich Kortüm, der in den Anmerkungen zum Paulus Silentiarius (S. 47 des Anhangs zu Salzenbergs altchristlichen Denkmalen) die Frage eingehend erörtert. Damit stimmt überein, was Martigny, Antiquités chrétiennes S. 84 s. v. Bénir beibringt. Schon vor beiden hatte der Jesuit Cahier (Martin & Cahier Mélanges d'Archéologie, Vol. I) bei Gelegenheit des Elfenbeins an dem Psalter Karls des Kahlen in der Pariser Bibliothek, wo David eine dem lateinischen Segen ähnliche Handbewegung macht, darauf hingewiesen, dass dies dieselbe Bewegung sei, welche bei den Alten die Absicht oder den Anfang des Redens bezeichne.

Meisterschaft und Eleganz durchgeführt sind. Die Behandlung der Initialen, also des hervorragenden Bestandtheils dieser Ornamentation, ist noch sehr mit der irischen verwandt. Innerhalb der breiten und hohen Grundstriche der kolossalen Buchstaben sind durch symmetrische oder doch der Gesammtform angemessene Abtheilungen einzelne den Umrissen entsprechende Felder gebildet, welche von der lichten Hauptfarbe des Buchstabens umrahmt auf dunklerem Grunde Verzierungen enthalten, wäh-



Fig. 151.



Initiale aus einem karolingischen Psalter im britischen Museum.

rend dann an den Enden der Grundstriche oder in den von denselben umschlossenen offenen Räumen aus den umrahmenden Linien sich reiche, vielfach verschlungene Figuren entwickeln, welche dann wieder mit kecker Wendung in den Körper des Buchstabens sich hinüberziehen. Oft gehen sie in Blattform, als Pflanzenarabeske, über, oft in Thiergestalten, namentlich in Vogelköpfe, zuweilen mischen sich Drachen und auch andere Unthiere, oder sogar scherzhafte Vorstellungen, stossende Böcke, ein Fuchs

mit einem Männchen und dergleichen ein. Dieses Bandwerk ist hauptsächlich an den Initialen angewendet, während in den Einfassungen der Seiten die antiken Pflanzenornamente Gewinde, Herzblätter u. s. w. vorherrschen. Fast durchgängig aber zeigen diese Ornamente in Zeichnung und Farbe einen sehr feinen und edlen Styl, eine Empfänglichkeit für die Schönheit der Linie, für Massen und Vertheilung, für eine kräftige, wohlthätige Farbenwirkung, welche im höchsten Grade überrascht. Vorzüglich gilt dies von den Figuren, welche nicht auf römischen Vorbildern beruhen. In ihnen herrscht eine kräftige, runde Form, eine freie und sichere Schwingung; sie sind bei allem Reichthume der Linien und Farben einfach und klar, bei aller Künstlichkeit voll und mächtig. Besonders ist die harmonische Verbindung heller und gebrochener mit dunkeln und bestimmten Farben sehr eigenthümlich und oft überaus schön. Unbezweifelt sind diese Arabesken die bedeutendste Kunstleistung dieser Zeit, sie können aber auch als Muster dieser Gattung für alle Zeiten dienen[1].

Für diese Ornamentik geben die damaligen byzantinischen Manuscripte kein Vorbild, nicht einmal einen Anreiz. Auch in ihnen sind die Anfangsbuchstaben etwas grösser als die übrige Schrift und etwas reicher geschmückt; aber im Vergleich mit den karolingischen Initialen sind sie klein und unbedeutend, steif und reizlos. Erst lange nach der karolingischen Zeit, im 11. Jahrhundert kamen auch auf byzantinischen Boden bedeutungsvollere Initialen vor, aber es waren die aus Figuren zusammengesetzten, die wir früher erwähnt haben, eine unerfreuliche Zwittergattung zwischen Bild und Schrift. Noch weniger aber kennt die byzantinische Kunst jene durchgeführte Ornamentation, welche durch die äussere Verbindung oder innere Verwandtschaft der Initialen mit der Einrahmung der Blattseiten und den sonstigen Verzierungen entsteht, und durch welche der ganze Codex mit Einschluss der Bilder als ein organisch verbundenes Werk decorativer Kunst erscheint. Die byzantinische Schule kennt eben nur Schrift und Bild als gesonderte Leistungen; ihre Miniaturen sind durch Einrahmung und selbst durch ihre technische Vollendung möglichst selbst-

[1]) Beispiele dieser Ornamentation aus dem Codex von S. Calisto (vormals in S. Paul) in Rom, bei Agincourt, Malerei Taf. 45, andere in dem oben angeführten Werke von Fleury über die Bibliothek zu Laon und an vielen anderen Orten, besonders aber in dem Werke des Grafen Bastard. Die beigefügte Abbildung ist aus einem Psalter des britischen Museums entlehnt, der (auf Grund einer aus dem 15. Jahrh. herrührenden Bemerkung) für ehemaliges Eigenthum des Königs Athelstan gilt, jedenfalls aber fränkische Arbeit aus karolingischer Zeit ist. Sie ist gewählt, weil sie die karolingische Verzierungsweise sehr deutlich zeigt und weil das kleine Format des Codex die Mittheilung einer ganzen Seite gestattete. Sie giebt die Anfangsworte des ersten Psalms und ist dadurch ungewöhnlich, dass die Initiale nicht nach dem grossen B, sondern nach dem kleinen b gebildet ist. Vgl. Westwood a. a. O. Tab. 22.

ständig gemacht und ohne irgend eine Vermittlung mit der Schrift. Selbst als während des Bilderstreites ein Verlangen nach harmlosen Ornamenten entstand, bildete man diese als besondere Vignetten. Der Charakter des Unorganischen, nur mechanisch Verbundenen ist daher wie in der byzantinischen Baukunst so auch hier herrschend, während in den karolingischen Manuscripten sich ein, ohne Zweifel nicht klar empfundenes, aber doch schon wirksames Streben geltend macht, das Ganze zu einer organischen Einheit zu erheben.

An dieser Ornamentik der Manuscripte können wir noch innerhalb der karolingischen Epoche ein Fortschreiten wahrnehmen; in den Handschriften aus der Zeit Karls des Kahlen ist der Schmuck nicht bloss prachtvoller und ausgedehnter, sondern auch harmonischer, als in denen, die unter seinem grossen Ahnherrn entstanden waren. Von den höheren Künsten lässt sich dies kaum behaupten. Grössere Malereien aus der Zeit der späteren Karolinger sind nicht erhalten, grössere plastische Werke werden schwerlich ausgeführt sein. Als ein sicheres Beispiel des plastischen Styls dieser Zeit können wir nur zwei grosse Elfenbeinreliefs am Deckel eines Evangeliariums der Klosterbibliothek von St. Gallen aufzeigen, die höchstwahrscheinlich von der Hand des berühmtesten Künstlers dieses Klosters, des oben erwähnten Tutilo († 915) herstammen. Die eine Tafel zeigt in ihrer Mitte Christus, der jugendlich und bartlos mit erhobenen Händen in einer ovalen Glorie thront, welche ringsumher von Figuren umgeben ist; auf jeder Seite des Ovals ein schwebender, sechsflügeliger Cherubim; am oberen und unteren Ende desselben die Zeichen der Evangelisten; daneben in den Ecken der Tafel die Evangelisten selbst in nicht ungeschickt wechselnden Momenten des Schreibens, Johannes und Matthäus greisenhaft, die beiden anderen jung; endlich oben Sol und Luna, Halbfiguren in antiker Tracht, beide mit Fackeln, jener mit dem Strahlenkranze, diese mit der Mondsichel, unten aber Oceanus und Terra, ruhende, halbbekleidete Gestalten, jener mit der Wasserurne und einem Seeungeheuer, diese mit dem Füllhorn und mit einem Knaben an der vollen Brust. Die zweite Tafel enthält zwei Darstellungen, zuerst „Ascensio Sce Marie“, die Jungfrau mit aufgehobenen Händen stehend, neben ihr auf jeder Seite zwei Engel, dann eine Episode aus der Legende des heiligen Gallus, der Heilige in Mönchstracht zwischen Bäumen des Waldes, dem auf seinen Befehl ein Bär, aufrecht stehend, mit den Vorderfüssen einen Baumstamm bringt, und dafür von ihm, wie mit Wiederholung der Figuren dargestellt ist, zur Belohnung ein Brod erhält. Beide Tafeln sind durch diese figürlichen Darstellungen nicht völlig gefüllt und der Künstler hat daher auf beiden oben ein kleineres Feld mit prächtigen Akanthusranken angebracht, auf der zweiten Tafel mit einem Thierkampfe, einem Löwen der ein Kind

überfällt. Beide Rankenfelder sind in antiker Weise behandelt, vom schönsten Schwunge der Linie und vortrefflich ausgeführt; das zweite augenscheinlich nach einem spätrömischen oder byzantinischen Schnitzwerke, das sich noch in derselben Bibliothek befindet. Die figürlichen Darstellungen können sich mit der Schönheit dieser ornamentalen Arbeit nicht messen. Auch hier ist zwar der Einfluss der Antike nicht zu verkennen; aber schon bei den allegorischen Figuren, die übrigens am besten gelungen, sind die feineren Theile, Gesichter, Füsse, Arme sehr plump. Noch übler ist es aber den übrigen Gestalten ergangen; sie sind überaus schwerfällig, steif, mit Missverhältnissen der Körper, bei den sitzenden Evangelisten mit falscher Stellung der Füsse, und überall mit unglücklicher Gewandbehandlung. Die Tracht ist nämlich die antike, aber mit einer Häufung paralleler Falten und mit einem willkürlichen Wurfe einzelner Theile, der noch lebhaft auf irischen Styl hinweist. Auch bei den sechsflügeligen Cherubim werden wir an diesen erinnert, namentlich durch die beiden oberen Flügel, die in unglaublicher Wendung rückwärts gebogen den Kopf umrahmen[1]. Der Künstler ist offenbar nur bemüht gewesen, schwunghafte, symmetrische Linien hervorzubringen, ohne sich darum zu kümmern, wie dies mit dem Bau eines Flügels vereinbar sei. Wir sehen also fast ein Jahrhundert nach dem Tode Karls an einem Werke des berühmtesten Künstlers seiner Zeit den Sinn für das Organische noch wenig gefördert und jene abstracte Richtung, welche nur nach mathematischer Regel und steifer Symmetrie strebt, noch

[1]) Ekkehard IV. in seinen Casus Sti Galli erzählt, dass der Abt Salomon aus dem Schatze des Erzbischofs Hatto von Mainz dem Kloster zwei gewaltige Elfenbeintafeln geschenkt habe, welche einst Karl der Grosse besessen und im Bette unter seinem Kissen gehabt, um sich in schlaflosen Nächten darauf im Schreiben zu üben. Von diesen Tafeln sei eine mit vorzüglichem Schnitzwerk versehen, die andere aber bloss geglättet gewesen, und habe nun erst durch Tutilo im Auftrage des Abtes Schnitzwerk erhalten. Der Herausgeber dieser Klosterchronik, Ildephons von Arx, bezieht diese Nachricht auf unsere beiden Tafeln und hält, wie er in der Anmerkung bemerkt (Pertz Script. II. S. 89), die mit dem thronenden Christus für die ursprünglich mit Sculptur versehene, die andere aber für die des Tutilo. Allein gewiss mit Unrecht; der Styl der Arbeit ist so übereinstimmend, dass sie beide von einer Hand herstammen, und, da das aus der Geschichte des Gründers genommene Bild auf St. Gallen hinweist, dem hier lebenden einzigen Künstler in diesem Zweige, dem Tutilo zugeschrieben werden müssen. Wie dies mit jener Chronikennachricht zu vereinigen, kann dahin gestellt bleiben. Tutilo war 915 gestorben (eod. p. 101); Ekkehard IV. erst um 980 geboren und lebte bis um 1036 (eod. S. 75). Er schrieb daher jedenfalls hundert Jahre nach jener Arbeit und kann schlecht unterrichtet gewesen sein. Erklärt er doch, das Todesjahr Tutilo's nicht zu kennen (p. 101), obgleich es im Nekrologium des Klosters vermerkt war. Es kann aber auch sein, dass jene Tafeln, von denen er spricht, nicht auf uns gekommen und dies andere sind. Jedenfalls ist die Aehnlichkeit des Styls hier entscheidend. Endlich noch die Bemerkung, dass Tutilo die Abtswürde, mit der ihn unsere Kunsthistoriker zu beschenken pflegen, niemals erlangte.

vorwaltend. Aber auch hier finden wir neben diesen Mängeln der figürlichen Darstellungen das Gefühl für ornamentale Schönheit in hohem Grade entwickelt, obgleich es sich hier nicht in der neuen eigenthümlich germanischen Weise, wie in den Manuscripten, sondern nur an der Nachahmung antiker Vorbilder geltend macht.

Viertes Kapitel.

Betrachtungen über die karolingische Kunst.

Die karolingische Kunst nimmt auf der Stufenleiter der Schönheit keine hervorragende Stelle ein. Nur in einer leichten, sehr entbehrlichen Gattung leistet sie Ausgezeichnetes. In den höheren Kunstzweigen ist sie unbefriedigend; die Architektur ist nur eine stumpfe, unvollkommene Nachahmung der Antike, die schwachen Versuche darstellender Kunst zeigen theils ebenfalls ein misslungenes Anschliessen an römische Vorbilder theils eine rohe und unbehülfliche Auffassung des Lebens. Aber sie ist lehrreich, vortrefflich geeignet, die Gesetze der geschichtlichen Entwickelung der Kunst darzulegen, die Vorurtheile, die dem Verständniss derselben entgegenstehen, zu zerstreuen. Wir dürfen uns daher ihrer näheren Betrachtung nicht entziehen.

Sehr merkwürdig ist zunächst, dass sich neben dem Schönheitsgefühl in Linien und Farben der handschriftlichen Ornamentation, neben der Festigkeit und Präcision ihrer Ausführung jene gewaltige Rohheit der figürlichen Darstellung erhielt. Den Augen, die für jene Linienführung und Farbenwirkung empfänglich waren, hätte auch die Schönheit der Natur, so sollte man meinen, nicht entgehen, den Händen, welche den Federzügen den wohlberechneten Schwung zu geben wussten, auch die Wiedergabe der natürlichen Form nicht misslingen können, wenigstens nicht bis zu diesen groben Abweichungen von der Natur, den übergrossen Augen, den verrenkten Armen und Füssen u. s. f. Dazu kommt dann noch, dass diese Fehler nicht bloss begangen wurden, sondern auch ungerügt blieben, dass nicht bloss die Künstler sich damit begnügten, sondern auch die Zeitgenossen sie nicht wahrnahmen. Sie rühmten vielmehr diese mangelhaften Zeichnungen, sie waren von ihnen völlig befriedigt. Wir finden zahlreiche Stellen, wo es heisst, dass die Gestalten gemacht wären, als ob

sie lebten[1]. Es war also jedenfalls nicht der Mangel der darstellenden Hand, sondern der Auffassung der Natur; man sah sie ungefähr so, wie sie in diesen Bildern erscheint.

An irgend ein äusseres Hinderniss, etwa an eine ascetische Verachtung der Natur, ist nicht zu denken. Nicht einmal bei den Mönchen, welche die Miniaturen ausführten; ihre Figuren zeigen keine Spur von Kasteiung und Abmagerung, sie sind vielmehr derb und voll, und die Thiergestalten, welche sie in Initialen und sonst willkürlich anbrachten, beweisen, dass ihre Phantasie gern in der Natur weilte. Und noch weniger bei den Laien, für welche diese Bücher bestimmt waren; Krieg, Jagd- und Landleben hielten die vornehmen Franken in beständiger Berührung mit der Natur. Wenn sie sie nicht verstanden, wenn sie mit so unvollkommener Darstellung zufrieden waren, musste dies in etwas Anderem liegen. Zum Theil ohne Zweifel in der Rohheit der Sitten. Es gehört eine gewisse sittliche und geistige Durchbildung dazu, sich in die Dinge zu versenken, sie nicht bloss als Gegenstände des Gebrauches und der Begierde, sondern um ihrer selbstwillen aufzufassen. Die Sitte wirkt auch auf die Erscheinung zurück; ist die sittliche Richtung der Menschen eine schwankende, unklare, sinnliche, so bleiben auch ihre Bewegungen, der Ausdruck ihrer Mienen, die Bildung ihrer Züge roh und unverständlich.

Dazu kommt dann aber, dass die Darstellung des individuellen Lebens eine Vorbildung des Formensinnes fordert, welche sich nur in dem Gebiete abstracter Verhältnisse, in der allgemeinen architektonischen Region erlangen lässt. Wir finden daher bei allen Völkern, dass der Schönheitssinn sich zuerst im Abstracten und Allgemeinen übt, dass die Kunst mit Formspielen anfängt, von deren Bedeutung sie keine Rechenschaft zu geben hat, und erst spät zur Darstellung des Wirklichen und Individuellen übergeht. Erst wenn die Architektur den Sinn für Maassverhältnisse, für die Bedeutung der Linien und Massen, für die Wirkungen des Lichtes erschlossen hat, ist eine künstlerische Auffassung des Lebens möglich. Aber auch die Architektur tritt im Leben der Völker nicht sogleich nach ihrem nationalen Erwachen hervor, sondern bedarf langer Vorübung, welche sie theils an Einzelheiten der noch kunstlosen Bauten, theils und hauptsächlich aber an leichteren Aufgaben, am Geräthe, an der Tracht, an Waffen und Aehnlichem erlangt. Erst wenn durch diese harmlose, fast spielende Thätigkeit der Geschmack gefestiget und zugleich die religiöse politische Bildung soweit gediehen ist, um nationales Selbstbewusstsein zu

---

[1]) Z. B. Agnellus (Vit. S. Maximiani c. VI. in Murat. Scr. rer. Ital. t. II. part. 1. p. 108) von Teppichen, in welchen die Wunder Christi eingewebt sind: In carne omnes vivae sunt. — Fortun. lib. I. carm. 12: Artificemque putes hic animasse feras

geben, entsteht die Architektur des Volkes, unter deren leitendem Einflusse demnächst allmälig die anderen Künste Gestalt gewinnen.

Die Geschichte gewährt uns selten oder nie vollkommene Anschauungen dieses Hergangs. Allerdings treffen wir bei rohen, zu höherer Entwickelung unfähigen oder nicht gelangten Völkern jene ersten Vorarbeiten, Verzierungen an Waffen und Geräthen, die nicht ohne Geschmack ausgeführt sind, während eine ausgebildete Architektur und ernsthafte bildnerische Leistungen ihnen völlig fehlen. Aber wir wissen dann nicht, ob und wie diese Anfänge zu wirklicher Kunst geführt haben würden. Bei den Culturvölkern dagegen hat die vollendete Kunst meistens jene Vorarbeiten so vollständig vertilgt oder verdeckt, dass nichts mehr von ihnen zu erkennen ist. Nur der lange Zeitraum, der bei diesen Völkern zwischen den ersten Aeusserungen ihrer geistigen Bildung und den ältesten uns bekannten Kunstwerken liegt, verräth, dass diesen, so primitiv sie der entwickelten Kunst gegenüber erscheinen, frühere, allmälige Vorübungen vorhergegangen sein müssen, über deren Beschaffenheit uns dann vereinzelte Nachrichten und die Gestalt jener ältesten Kunstleistungen einige Andeutungen geben.

Bei den Germanen allein erlaubt uns die grössere chronologische Nähe und die Fülle des Materials einen tieferen Einblick. Wir sahen in den oben betrachteten Schmucksachen ihre ersten künstlerischen Anfänge, wir treffen sie in der karolingischen Epoche in weiterer Entwickelung, aber immer noch auf einer Vorstufe und dabei im ungleichen Kampfe mit einer fremden übermächtigen Civilisation. Auch die früheren Culturvölker haben schwerlich Alles sich selbst zu verdanken; wo wir die Geschichte ihrer Frühzeit kennen, finden wir, dass sie Ueberlieferungen älterer Nationen empfingen und benutzten. Aber diese Traditionen waren vereinzelt, von mehreren Seiten zusammentreffend, dem empfangenden Volke auf seinem heimischen Boden zugeführt und wurden durch den Einfluss der eigenen sittlichen und religiösen Anschauungen bald ihres fremden Charakters entkleidet und mit einheimischen Elementen verschmolzen. Hier dagegen stand die ganze bisherige Civilisation aller Völker, wie sie im römischen Reiche zu einer Einheit verwachsen und durch langjährige Uebung erstarkt war, der schwachen, unsicheren Bildung der germanischen Stämme gegenüber. Ihre nationale Eigenthümlichkeit war zwar zu tief begründet, um sich ganz römischer Weise hinzugeben, aber nicht stark genug, um davon unberührt zu bleiben. Sie erhielt sich nur im steten Kampfe und somit in innerer Beziehung und gewissermaassen in Abhängigkeit von ihr, bis endlich mit der Bekehrung zum Christenthum auch jener Widerstand aufhörte. Aber indem sie nun redlich und eifrigst strebten, sich die ihnen von der Kirche zugeführte römische Bildung anzueignen, machte sich unwillkürlich und fast gegen ihren Willen ihre in jenem

langen Kampfe erstarkte nationale Eigenthümlichkeit geltend. Der äussere Kampf war zum inneren Zwiespalt geworden, der in allen ihren Aeusserungen erkennbar ist, und der auch jene auffallende Verschiedenheit ihrer Kunstleistungen erklärt. Bei allen höheren Aufgaben waren sie ungeübte, und durch das innere Widerstreben ihrer Nationalität gehemmte Schüler, und nur bei untergeordneten Leistungen, wo keine Vorbilder sie hinderten dem nationalen Gefühl zu folgen, bewegten sie sich mit Freiheit und sicherer Hand. Erst in der folgenden Epoche, nachdem die römische Civilisation an Kraft verloren, die germanische Nationalität sich weiter entwickelt hatte, fand dieser Zwiespalt seine Lösung und es bildete sich eine Anschauungsweise, in welcher beide Elemente, das römische und das germanische, zu einer neuen Gestalt verschmolzen waren.

Die karolingische Zeit ist daher die letzte, wo wir hoffen dürfen, die germanische Eigenthümlichkeit in künstlerischer Beziehung noch in ihrer Reinheit zu erkennen, und so das Mittel zu gewinnen, ihre Spuren auch in jener späteren Gestaltung aufzusuchen. Freilich ist dies nicht ganz leicht. Die Individualität der Völker entwickelt sich, wie die der Einzelnen nur allmälig; die ersten Anfänge der Kunst gleichen sich überall in gewissem Grade. Der menschliche Geist beginnt überall damit, sich selbst, seine Anforderungen kennen zu lernen, er arbeitet aus sich heraus und seine erste künstlerische That ist, die Elemente der Form, die Gegensätze und symmetrischen Beziehungen, sich zu versinnlichen. Er lehnt sich dabei gern an die Erscheinungen an, welche er bei seinen ersten technischen Arbeiten hervorgebracht hat, die gewöhnlich dieselben, weil die leichtesten, sind, und hauptsächlich in der Bearbeitung des Holzes und im Flechtwerk bestehen. Es kann daher nicht befremden, wenn wir fast überall, selbst bei höchst entlegenen und viel tiefer stehenden Völkerschaften Züge wahrnehmen, die der Ornamentation jener germanischen Schmucksachen verwandt sind. Selbst bei den Wilden auf den Inseln der Südsee kommen an Kähnen, Waffen, Geräthen u. s. f. Verzierungen durch parallele Lagen von geraden oder gebogenen Strichen, Verflechtungen wie Tauwerk oder wie Matten, kühn geschwungene Züge, Kreise und Spirallinien, mithin dieselben Elemente und in ganz ähnlichen Verbindungen vor, wie auf germanischen Schmucksachen. Es ist merkwürdig, dass dies schon bei diesen rohen Völkern zu höchst geschmackvollen Anordnungen führt [1]. Aehnliche Motive kommen dann auch in der Frühzeit der Culturvölker vor. Noch die Säule vom Schatzhause des Atreus zu Mykenae, dieser vereinzelte, un-

[1]) Vgl. Owen Jones, Grammatik der Ornamente, Taf. I—III. und die den Text begleitenden Holzschnitte. Besonders schön und merkwürdig ist ein Ruder aus Neuseeland, Taf. III. Nr. 5 und 8. Auch die Tätowirung der Haut besteht oft in Spiralen.

schätzbare Ueberrest des frühesten griechischen Alterthums, ist an ihrem Stamme mit im Zickzack gelegten Bändern und innerhalb derselben mit aneinander gereihten Spiralen, also in einer Weise verziert, welche der germanischen sehr nahe kommt. Auch das Motiv des Bandgeflechtes ist keineswegs eine ausschiesslich deutsche Erfindung. In assyrischen Denkmälern lässt es sich nachweisen. In der Blüthezeit griechischer Kunst ist es ein beliebter Schmuck des Pfühls an der Basis, dem es den Ausdruck des schwellenden, elastischen, durch diese Bänder zusammengedrängten Stoffes giebt. Auch als Bezeichnung horizontaler Glieder oder des Umschliessenden kommt es schon an griechischen Monumenten und besonders häufig an römischen Mosaiken vor, wo es der Technik zusagte. Man darf dabei nicht an eine Uebertragung denken; es war eben eine einfache Form, auf welche verschiedene Zeiten und Völker hingeführt wurden.

Erst im Gebrauche dieser Formen zeigt sich die germanische Eigenthümlichkeit; während sie bei allen anderen Völkern nur gelegentlich, vereinzelt, mit bestimmter Bedeutung und in einfachster Weise angewendet waren, sind sie hier die beliebtesten, vorherrschenden und demnächst auch weiter ausgebildeten Ornamente. Aus dem einfachen, auf regelmässiger Wiederkehr derselben Biegungen beruhenden Bandgeflecht entsteht nun die complicirte Verschlingung, welche in mehr oder weniger dichten, wechselnden und unberechenbaren Wendungen eines oder mehrerer bald riemenartig spröder, bald weicher und beweglicher, auch wohl schlangenartig schwellender Körper besteht und an einem beliebigen Punkte durch das Verbergen oder sichtbare Hervortreten des Endes abschliesst. Statt der einfachen, klar zu Tage liegenden Regelmässigkeit ist also ein künstliches Formenspiel gegeben, welches dazu auffordert, nach seiner Regel zu forschen, und dadurch den Eindruck des Geheimnissvollen und Räthselhaften oder auch, wenn sich jene Riemen zu Thiergebilden gestalten, den des Schauerlichen, Schreckenerregenden macht. In den karolingischen Miniaturen ist dann diese Richtung weiter entwickelt; der Ausdruck des Schauerlichen, Wilden, Dunkeln ist verschwunden, aber die Neigung zu abstracten Formen und überraschenden Zusammensetzungen, zu künstlichen Beziehungen und kühnen Uebergängen in Thiergebilde geblieben und zu einem sinnreichen Spiele ausgebildet, in dem sich die Phantasie mit wunderbarer Meisterschaft ergeht. Es ist ein Spiel ohne äussere Zweckbestimmung und mit dem Scheine subjectiver Willkür, das aber, weil an die traditionelle Form der Buchstaben sich anschliessend und mit einem Aufwande von Kunstmitteln, zur Zierde der heiligen Bücher ausgeführt, einen ernsten Charakter annimmt und sich bald als ein andächtiger, festlicher Schmuck darstellt.

Erst bei der Vergleichung dieser Ornamentik mit der Kunst anderer

Völker werden wir uns der Gründe und des Umfanges ihrer Verschiedenheit bewusst. Die ganze alte Welt hatte ein so feines Phantasiespiel nicht gekannt; ihre Ornamente waren Bilder von Naturgegenständen oder Andeutungen der plastischen Form. Bei den Aegyptern herrscht das Naturelement so sehr, dass selbst die Säule eine Nachbildung der Blume wird. Bei den Griechen finden wir zwar in der dorischen Baukunst strenge, lineare Ornamente, aber sie sind offenbar nur die Trabanten der architektonischen Linien, nur die feinen inneren Schwingungen der mächtigen Töne des grossen Accordes; im ionischen und korinthischen Style gehen sie zum Theil zwar darüber hinaus, aber dann auch sofort in Thier- und Pflanzengestalten über. Und ebenso wie in der Baukunst verhalten sich die Ornamente der Vasen und anderer beweglicher Gegenstände. Sie sind entweder bildnerischer oder tektonischer Art, sie bleiben in dem Kreise der Naturgesetze.

Schon in den letzten Zeiten des römischen Reiches versucht die Phantasie sich von diesen zu emancipiren, durch überraschende, willkürliche Zusammenstellungen zu wirken, und in der byzantinischen Kunst bringt diese neue Richtung schon neue Formen hervor. Namentlich an den Kapitälen kommt eine Ornamentation auf, welche weder an Naturgebilde noch an die architektonische Function dieses wichtigen Gliedes erinnert, sondern in selbstständigen und eigenwilligen Linienspielen besteht. Auf ihrer Höhe finden wir dann diese Richtung bei den Arabern; sie sind unbestritten die Meister in diesem anmuthigen, abenteuerlichen Spiele, in der geistreichen, spitzfindigen Durchführung des Bedeutungslosen, in dem Mährchen der Linie. Mit Recht hat die Arabeske von ihnen den Namen. Daneben ist dann aber sofort die irische und fränkische Ornamentik zu nennen, die obgleich in phantastischer Bildung mit den Arabesken wetteifernd, ganz unabhängig von den Arabern und selbst von jenen byzantinischen Anfängen, aus germanischen oder doch nordischen Elementen entstand[1]. Aehnliche Wirkungen setzen ähnliche Ursachen voraus; wir dürfen daher vermuthen, dass die Entstehung der gleichen Richtung bei den sonst so verschiedenen Völkern auf einer, ihnen allen gemeinsamen Eigenschaft beruhe.

---

[1]) Man hat aus dem kurzen diplomatischen Verkehr Karls d. Gr. mit dem Kalifen auf einen künstlerischen Einfluss schliessen wollen. Allein abgesehen davon, dass derselbe an und für sich nicht dazu geeignet war, steht dem auch der augenscheinliche Zusammenhang der fränkischen Kunst mit den früheren germanischen Schmucksachen und den irischen Manuscripten entgegen; auch war die arabische Kunst in dieser Frühzeit kaum soweit entwickelt, um diesen Einfluss auszuüben. Noch weniger konnte ein solcher von den Byzantinern ausgehen, die, wie wir gesehen haben, gerade in dieser Beziehung keine Vorbilder gaben.

Ein Gemeinsames von hoher Bedeutung ist nun, dass sie alle Schüler einer schriftlichen Offenbarung sind, und die Frage ist nicht zu umgehen, ob dies mit jener künstlerischen Richtung zusammenhängen könne. Ein gewisser Zusammenhang der Schrift mit phantastischer Ornamentik ist augenscheinlich. In den Buchstaben selbst liegt ein phantastisches Element; sie bestehen aus Formen, deren Ursprung aus Naturbildern oder bestimmten Gesetzen, wenn ein solcher stattgefunden, nicht mehr zu erkennen ist und die dem Auge räthselhaft und fremdartig entgegentreten. Daher dienten den Arabern die Koranstellen vermöge ihrer Schriftzüge geradezu als Wandschmuck, und jene irische und fränkische Ornamentik entwickelte sich aus den Federzügen des Schreibers. So war also bei beiden die Schrift wenigstens die äussere Veranlassung oder ein Mittel zu jenen Arabeskenspielen.

Allein die Veranlassung ist nicht der Entstehungsgrund; sie würde unbenutzt geblieben sein, wenn nicht schon eine Neigung dazu vorhanden gewesen wäre. Den Griechen fiel es niemals ein, ihre Buchstaben zu Ornamenten zu gestalten, sie kannten keine anderen Verzierungen als die von Naturgebilden oder aus der organischen Bedeutung der Form hergeleiteten. Selbst als Byzantiner entschlossen sie sich schwer und spät die Initialen freier zu behandeln.

Der wahre Grund jener phantastischen Richtung liegt daher tiefer, nicht in der Schrift selbst, sondern in der Anlage der Völker, welche sie zum Schriftthum, zur Annahme und Ausbildung einer auf schriftlicher Offenbarung beruhenden Religion geeignet macht. Es giebt allerdings einen Unterschied zwischen den Völkern der Naturreligion und denen der Offenbarung oder der Schrift. Jedes erfordert eine andere Begabung. Zur Ausbildung einer reichen, in gewissem Grade befriedigenden Naturreligion gehört ein inniges Verständniss der Natur, ein Gemeinleben mit ihr, welches dann durch die Verwandlung der Naturmächte in göttlich menschliche Gestalten veredelt, ein Gleichgewicht der sinnlichen und geistigen Kräfte und ein Behagen gewährt, das der Offenbarung keinen günstigen Boden, wenigstens kein Bedürfniss und keine Sehnsucht entgegenbringt. Soll sie die richtige Stätte finden, so muss sie an Völker gelangen, die nicht so wie jene mit der Natur verwachsen und von ihr befriedigt sind, sondern hinter ihr ein höheres Geheimniss ahnen, und daher die ihnen gebrachte Lösung mit dankbarer Empfänglichkeit aufnehmen. Jenes erzeugt eine objective Stimmung, die in künstlerischer Beziehung zu plastischer Wirklichkeit und Fülle hinneigt, dies eine vorwaltende Subjectivität und Innerlichkeit, welche sich gern in freien, phatastischen Vorstellungen ergeht.

Der Gegensatz zwischen solchen Völkern hängt zum Theil mit der

Beschaffenheit ihres Wohnsitzes zusammen. Die Griechen in dem schönsten Lande der Welt erzeugten die vollkommenste Naturreligion, die Germanen in ihren nordisch rauhen Wäldern, und die Araber, die Wanderer der Wüste, waren für die Aufnahme der ihnen zugeführten Lehre vorbereitet. Aber er hat auch seinen historischen Grund. Schon in der alten Welt fanden wir Völker, deren Religion in einen Gegensatz zur Natur trat und daher mehr den Charakter der geoffenbarten als der natürlichen hatte; ich meine nicht bloss die Juden, sondern auch die Perser. Aber bei beiden war die geistige Lehre noch an ein Naturelement gebunden. Das Wort Zoroasters hatte nicht die Bedeutung göttlicher Erleuchtung sondern die der Einsicht eines weisen Mannes in göttliche Dinge; schon durch ihre Tendenz auf Nützlichkeit war seine Lehre an die Wirklichkeit geknüpft. Das Judenthum aber haftete an der natürlichen Abstammung des Volkes und an seinen äusseren Schicksalen; es war mehr Negation der Naturgötter, als selbstständige, den Einzelnen befreiende Weltreligion. Bei beiden war daher ihre abweichende religiöse Stellung ohne positive künstlerische Resultate. Auch bei den Griechen und Römern zeigten sich diese nicht sofort, nachdem die nicht mehr haltbare Naturreligion der Offenbarung Raum gegeben hatte. Die angestammte Auffassung der Natur erhielt sich noch Jahrhunderte lang, wenn auch getrübt, und nur bei den neu hinzutretenden, durch ihre Begabung für die Offenbarung vorbestimmten Völkern treten die ersten Keime einer neuen Richtung, wenn auch noch in sehr unscheinbarer Gestalt an das Licht. Auch bei ihnen geschah dies aber mit einer, in ihrer Lehre begründeten specifischen Verschiedenheit. Der Islam fasst die Sonderung des Geistigen und des Natürlichen schroff und ungemildert auf, er erkennt in der Natur nicht die Wirkungen Gottes, achtet ihre Gesetze nicht als göttliche, hält den Begriff des göttlichen Willens und der Vorherbestimmung mit aller Consequenz fest; Allah ist ein Despot wie die irdischen Herrscher des Morgenlandes, nur ein grösserer. Im Christenthume dagegen steht zwar die Offenbarung und der Wille Gottes hoch und frei über der Welt und ihren Gesetzen, aber auch diese sind Gottes Schöpfungen, sie werden geehrt, und beides, Göttliches und Irdisches, steht in einem im Einzelnen vielleicht schwer anzugebenden, aber nicht zu verkennenden Zusammenhange. Auch hatte die Schrift für die Christen nicht ganz denselben, ausschliesslichen Werth wie der Koran; dieser war das durch den Propheten gegebene abstracte Gesetz, während die heiligen Schriften der Christen, wie sehr man sie auch als unmittelbare Eingebungen Gottes ansehen mochte, doch immer theils auf die Geschichte des jüdischen Volkes, theils auf die Persönlichkeit Christi, auf seine göttlich-menschliche Erscheinung hinwiesen. Das Christenthum ist daher auf Schrift und Natur zugleich angewiesen, und es liegt nur in der menschlichen

Schwäche, dass die Vereinigung des Gegensatzes nicht leicht und mit einem Male, sondern allmälig, stufenweise erreicht wird. Bei den Völkern des Islam ist deshalb auch die Arabeske die einzige Aeusserung des Formsinnes, anmuthig und lockend, aber unfruchtbar; bei den Christen trägt sie dagegen gleich anfangs den Keim zu höherer Entwickelung in sich.

Dieses frühzeitige, den höheren Gattungen voraneilende Hervortreten des arabeskenartigen Ornamentes in der abendländischen Kunst giebt uns wesentliche Aufschlüsse über ihren Charakter und ihre Richtung. Um diese aber in ihrer vollen Wichtigkeit aufzuzeigen, ist vorher auf eine verwandte Erscheinung auf einem anderen Gebiete, auf dem der Poesie, aufmerksam zu machen. Auch hier nämlich zeigt sich bei den abendländischen und besonders bei den germanischen Völkern eine formelle Eigenthümlichkeit sehr viel früher, als die tiefere Durchbildung ihres moralischen Charakters, nämlich in der Anwendung des Reimes.

Bekanntlich hatten die Griechen und Römer ihn nicht; ihre Versmaasse bestanden in dem regelmässig durchgeführten, rhythmischen Wechsel langer und kurzer Sylben, ohne andere Bezeichnung des Ausganges der Verse als durch den Ablauf dieses Maasses. Für die Wirkung des Gleichklanges waren sie nicht unempfindlich, sie brauchten ihn aber nur selten und niemals in nothwendigem Zusammenhange mit dem Versmaasse, sondern immer nur als zufällige, überraschende Andeutung der Uebereinstimmung einzelner Begriffe oder wegen eines bestimmten, beabsichtigten Wohlklanges. Ebenso anerkannt ist dagegen die Wichtigkeit und fast Unerlässlichkeit des Reimes für die Poesie der modernen, christlichen Völker des Abendlandes. Wir sehen daher hier einen durchgreifenden Unterschied des Formgefühles, und es ist höchst bemerkenswerth, dass sich derselbe auch hier zuerst in dieser Periode geltend macht.

Schon die Dichter der lateinischen, christlichen Hymnen des 4. und 5. Jahrhunderts sagten sich von der Herrschaft der antiken Versmaasse los; sie mochten ihnen kalt und, besonders als seit der Zeit des Ambrosius der gemeinsame Kirchengesang üblich wurde, zu künstlich erscheinen. Statt derselben wählten sie einfachere Formen, vorzugsweise vier- oder achtfüssige Jamben oder Trochäen, wie sie auch schon bei den Römern in Volks- und Soldatenliedern vorgekommen waren, welche in ihrem Rhythmus und in ihrer correspondirenden Wiederholung einige Aehnlichkeit mit dem Tonfall der antithetischen Verse der alttestamentarischen Poesie hatten. In dieser Wiederkehr gleichtönender, zweitheiliger Versmaasse lag denn schon ein Element, welches den Reim erleichterte und fast darauf hinführte. In der That finden sich hier auch schon frühe einzelne gereimte Stellen, aber diese Form kam dennoch nicht zum vollen Bewusstsein und zu weiterer Ausbildung, und die gelehrten Dichter der karolingischen Zeit

kehrten sogar in ihren Hymnen wieder zu den antiken Maassen zurück [1]. Erst durch eine Regung des germanischen Volksgeistes kam der Reim in allgemeinen Gebrauch.

Die alten Germanen und ihre Stammverwandten, die skandinavischen Völker hatten ebenfalls den Reim in unserem Sinne des Wortes noch nicht, allein der feststehende Gebrauch der Alliteration zeigte sie schon für den Gleichklang empfänglich. Es ist nicht zu verkennen, dass der Reim mit der Wortbildung der Sprachen in engem Zusammenhange steht [2]. Die alten Sprachen mit ihren langen Flexionsendungen, welche sich an die kurzen Stammsylben anhängen, sind schon deshalb für den Reim wenig geeignet, weil er nothwendig auf jene weniger bedeutsamen Endungen fallen müsste. Die nordischen Sprachen waren es aus einem anderen Grunde nicht, wegen der vorherrschenden Einsylbigkeit und Härte ihrer Wörter; allein ebensowenig besassen sie die festausgeprägte Geltung der Sylben, welche eine Bedingung der antiken Versmaasse war. Sie bedurften daher zu ihrer poetischen Behandlung einer anderen Regelmässigkeit, welche ihnen nach alter Volksgewohnheit durch den Gleichklang, zunächst in der Form der Alliteration, gegeben wurde. Diese Form und ihr Gebrauch bei den nordischen Völkern vor der Annahme des Reimes zeigt also schon eine Anlage für denselben, welche es nicht gestattet, seine spätere Ausbildung bloss dem Vorgange jener christlichen Hymnen zuzuschreiben; es ist vielmehr sehr merkwürdig, dass auch hier das Christliche und das Germanische nach derselben Richtung hinwiesen.

---

[1]) Vgl. Daniel, thesaurus hymnologicus, Hal. 1841, desselben hymnologischen Blüthenstrauss, Halle 1840, und Fortlage, Gesänge christlicher Vorzeit (in Uebersetzungen), Berlin 1844. Der h. Ambrosius († 397) und Prudentius haben noch keinen Reim, dieser braucht aber zuerst das Maass der achtfüssigen Trochäen, und man bemerkt an den Ausgängen der Verse schon eine Neigung zur Assonanz. Ob der dem Papste Damasus († 348) zugeschriebene gereimte Hymnus in dieser Form ächt ist, mag dahin gestellt bleiben, dagegen wendet der h. Augustinus († 430) den Reim schon wiederholt an, aber unregelmässig und zufällig; auch fand er nicht sogleich Nachfolge. Noch Fortunatus (um 600) scheint den Reim eigentlich nicht zu kennen; in seinem berühmten, mächtigen Kirchenliede: Vexilla regis prodeunt, fulget crucis mysterium, ist offenbar etwas Reimartiges beabsichtigt, aber es kommt gewöhnlich nur zur Assonanz. Jetzt finden sich immer mehr Spuren des Reims; so in dem bekannten Liede des Paulus Diaconus († gegen 800): Ut queant laxis resonare fibris. Allein Alcuin und sein Schüler Rhabanus Maurus († 856) brauchen in ihren Kirchenliedern Hexameter und selbst das sapphische Maass. Erst bei Notker († 912) finden sich in der lateinischen Kirchenpoesie deutliche Reimspiele.

[2]) Es versteht sich, dass diese Bemerkungen den Gegensatz der Metrik und der gereimten Poesie nur in rein formeller Beziehung ins Auge fassen, und daher die tieferen, ebenfalls schon im Wesen der Sprache begründeten Gegensätze der Quantität und des Accents nicht berühren.

Oft hat man die Entstehung des Reimes bloss durch jene Eigenthümlichkeit der Sprache erklären, und daraus, wie aus einer natürlichen Nöthigung, herleiten wollen. Allein diese Nöthigung ist keine äusserliche; die Sprache ist nicht ein dem Nationalgeiste auferlegter Zwang, sie ist sein eigenstes, wenn auch im Einklange mit den natürlichen Verhältnissen vollbrachtes Werk, der treue Ausdruck seines inneren Wesens. Auch war diese Nöthigung nicht vorhanden. Die germanischen Dialekte, für die Schrift und für jede Cultur noch unausgebildet, schlossen sich in jugendlicher Fügsamkeit den antiken Sprachen an. Das Gothische des Ulfilas trägt deutliche Spuren griechischen Einflusses; der härtere Sinn des fränkischen Stammes, von den geographischen Verhältnissen unterstützt, widerstand zwar kräftiger, aber dennoch zeigen die ältesten deutschen Sprachproben, welche auf uns gekommen sind, eine Einwirkung der lateinischen Formen, namentlich auch in der Beziehung, welche dem Reime ungünstig war, in der Ausbildung langer Flexionsendungen. Es würde leichter gewesen sein, in diesen Sprachen Verse nach antiken Maassen zusammenzubringen, an welchen der unkritische Geschmack der Zeit keinen Anstoss genommen hätte, als sie zu gereimten Dichtungen zu verwenden. Es war daher nur die innere, zugleich christliche und germanische Richtung auf das Musikalische, Wohllautende des Reimes, welche zu dieser Form hintrieb, und welche in der germanischen Sprache ein besser dazu geeignetes Mittel fand, als in der lateinischen, ungeachtet der Veränderungen, die sie bei dem Verfall der alten Literatur erlitt. Diese Neigung wirkte nun aber auf die Sprache ein, bildete sie mehr und mehr für diesen Zweck, sonderte die begrifflichen Bestimmungen als Hülfswörter von dem bedeutungsvollen Stammworte, und brachte nun bald wirkliche Reime in der neuen Sprache hervor. Bei den ersten deutschen und christlichen Versen, in der poetischen Version der Evangelien durch den Mönch Ottfried ist der Reim, wenn auch noch roh und unvollkommen, doch schon anerkannte und beständig durchgeführte Regel. Er fand nun allgemeine Nachahmung, sowohl in deutschen als in lateinischen Dichtungen, und behauptete demnächst auch in den übrigen Nationalsprachen des Abendlandes seine unbedingte Herrschaft[1]).

[1]) Die Ueberreste gothischer Sprache und das älteste Fragment eines deutschen Heldengesanges, das berühmte Hildebrandslied aus dem 8. Jahrh. haben nur Alliterationen, keinen Reim. Selbst noch die mit Ottfrieds Gedicht gleichzeitige niedersächsische Evangelienharmonie ist nur alliterirt. In lateinischer Rede brauchte man dagegen in Deutschland auch bei germanischen Stoffen (wie in dem Walter von Aquitanien des Mönches Ekkehard aus dem 10. Jahrh.) den Hexameter, und die skandinavische Sprache blieb auch in der Edda bei Alliterationen stehen. — Die Geschichte des Reimes in ihrer Beziehung auf die Sprache bedarf noch näherer Untersuchung, völlige Aufklärung

So zeigt sich also in der germanischen Welt der Reim, das Formprincip der neu entstehenden und künftigen Poesie, ungefähr gleichzeitig mit den ersten Regungen eines neuen Formprincipes für die bildende Kunst. Beide treten in ähnlicher Weise hervor, unbemerkt und anspruchslos neben der bewussten Nachahmung antiker Vorbilder; der Reim in den deutschen, für das Volk bestimmten Versen neben den lateinischen Poesien der gelehrten Dichter in Hexametern und im sapphischen Maasse, die Arabeske neben den antiken oder byzantinischen Formen der Architektur und der höheren bildenden Kunst. Wir dürfen daher einen inneren Zusammenhang vermuthen, natürlich nicht einen unmittelbaren des Reimes und jener Ornamente, wohl aber des Gefühles, welches beide hervorrief. Freilich nimmt der Reim eine andere Stelle in der Dichtkunst ein, als die Arabeske in der bildenden; diese erscheint neben den übrigen Schöpfungen wie ein zufälliger Zusatz, der sie nicht berührt, während der Poesie irgend eine Form, die des Reimes oder des regelmässigen Wechsels langer und kurzer Sylben oder eine ähnliche, nothwendig ist. Aber dennoch kann die Ausbildung des Reimes auf demselben Formgefühl beruhen, welches auch die Arabeske erzeugt.

In dieser Vermuthung werden wir bestärkt, wenn wir auf die Völker sehen, bei denen der Reim vorkommt. Früher, als bei den Deutschen, finden wir ihn bei den Arabern; schon in den frühesten ihrer Dichtungen vor Muhammed, in den s. g. Moallakats, ist er angewendet. An eine Uebertragung von ihnen zu jenen ist gleichwohl nicht zu denken, man hatte im Abendlande von diesen arabischen Versen nicht die entfernteste Kenntniss. Noch früher war der Reim auch bei den Indern in Gebrauch, ohne dass eine Verbindung zwischen ihnen und den Arabern angenommen werden kann. Er war bei allen diesen Nationen getrennt entstanden, bildete sich auch in verschiedener Weise aus.

Der Völkerkreis des Reimes ist daher nicht ganz derselbe, wie der der Arabeske; das Gemeinsame, welches ihn in so verschiedenen Zonen hervorrief, muss daher auch von dem, welches jener zum Grunde lag, verschieden sein. Wir wollen versuchen, es aus der Beschaffenheit der gereimten Poesie zu entdecken.

In den antiken Versmaassen hat jede Sylbe eine Bedeutung; sie wird nicht bloss gezählt, sie ist nicht bloss eine Sylbe überhaupt, sondern eine charakterisirte, lange oder kurze Sylbe. Indem sich nun diese Sylben

würde sie wohl nur dann erhalten, wenn man die Veränderungen der Musik oder doch des musikalischen Sinnes unter der Einwirkung des Christenthumes und der germanischen Nationalität näher nachzuweisen vermöchte. Einzelne Bemerkungen darüber gab schon Herder in dem 2. Theile der Abhandlungen und Briefe über schöne Literatur und Kunst (Sämmtl. W. Bd. 16. S. 15 ff.).

nach einer bestimmten Regel aneinander schliessen, im vorgeschriebenen Gange ein Ganzes bilden, erscheint dieses nach einem festen Gesetze gegliedert, in welchem nichts Gleichgültiges, nichts Unbeachtetes enthalten sein darf. Dies ist nichts Künstliches und Conventionelles; vielmehr entsteht überall schon unwillkürlich in der prosaischen Rede ein Rhythmus durch die Verbindung der Worte; das Gefühl ordnet sie gern so, dass ihr Tonfall dem beabsichtigten Ausdrucke entspricht. Der Dichter erkennt nur dies Naturgesetz und bildet es aus. Die metrische Haltung des Gedichtes ist daher nur die künstlerische Regelung einer natürlichen Form; sie gleicht dem Umrisse einer natürlichen, etwa menschlichen Gestalt auch darin, dass kein einzelner Strich oder Punkt selbstständig da steht, keiner willkürlich hingesetzt werden kann, sondern jeder gerade so beschaffen sein muss, wie es in dem Gesetze liegt. Ein Unterschied zwischen den für die Form bedeutenden und den gleichgültigen, bloss ausfüllenden Sylben, wie in den gereimten Versen, ist daher hier durchaus nicht vorhanden. Das Ganze bildet eine vollkommene Einheit.

Im Reime herrscht dagegen das Princip des Gegensatzes und des Unterschiedes. Zwischen den wenigen bedeutsamen Sylben stehen viele, welche keine andere formelle Bedeutung haben, als die Entfernung jener anderen abzumessen. Diese haben daher keine Verbindung unter sich, sie erhalten sie erst durch den Reim. Der Gleichklang steht vereinzelt unter Ungleichem, er tritt dazwischen als eine plötzliche, unvermittelte Uebereinstimmung. Sich frei und mit blosser Symmetrie gehen lassen und durch einen kühnen Wurf zur Regelmässigkeit zurückkehren, das ist das Gesetz der gereimten Poesie. Man sieht, wie darin die spielende Phantasie eine viel grössere Freiheit hat; unter den gleichgültigen, frei hinfliessenden Worten erscheint das Wort des Reimes überraschend, wie eine Art Wunder. In der regelmässigen Verkettung der gemessenen Sylben herrscht dagegen durchweg ein festes Gesetz, eine Nothwendigkeit, wie in der plastischen Gestaltung der Naturkörper.

Der Reim geht daher aus einer Neigung zum Phantastischen und aus einer Stimmung hervor, in welcher der Gegensatz der Dinge, die Antithese, eine besondere Wichtigkeit hat. Bei den Arabern und bei den Germanen haben wir diese Richtung schon oben beobachtet; auch bei den Indern aber hat der grosse Gegensatz der Dinge, der Gegensatz von Ewigkeit und Vergänglichkeit, von schwelgerischem Geniessen und höchster Steigerung des Entbehrens, eine entschiedene Wichtigkeit, er verbindet sich hier bei den Brahmanen mit dem ganzen Reichthume eines polytheistischen Götterkreises, und tritt bei den Buddhisten mit aller Schärfe hervor. Mit diesen Völkern müssen wir aber auch die Juden in Verbindung bringen, bei denen der Gedanke des Gegensatzes noch tiefer aus-

gebildet, der Schwung der Phantasie noch kühner und voller ist. Hier finden wir nun in der hebräischen Poesie, wenn auch nicht die Form des Reimes, doch etwas sehr Verwandtes, die freie, von keinem festen Gesetze, sondern nur von einem feineren Gefühle geleitete Folge der Worte, und ihre Anordnung zu einer Antithese [1]).

Das geistige Element, welches bei allen diesen Völkern den Reim oder etwas Aehnliches hervorbrachte, ist daher hauptsächlich die Neigung zur Auffassung des Gegensatzes. Es hat hienach eine allgemeinere Bedeutung als das welches der Arabeske zum Grunde liegt, ist aber dessen Basis; denn die schriftliche Offenbarung ist gerade die entschiedenste Form des antithetischen, der Natur gegenüber tretenden Geistes. In der alten Welt gehört diese antithetische Richtung vorzugsweise dem Orient an. Die Culturvölker Europas, die Griechen und Römer mit ihren Vorgängern, sagen sich entschieden davon los, sie betrachten Himmel und Erde als eine grosse Einheit; bei ihnen verschwindet daher auch der Reim völlig, sie kennen nur die gegliederte, plastische Form des Maasses. Durch die Germanen kam jene Richtung wieder auf, sie brachten ein orientalisches Element in das europäische Leben und verschmolzen es mit den Resultaten jener klassischen Bildung, die sie als Erbschaft empfingen. Man kann diese Bemerkung in vielen Beziehungen weiter durchführen, und vielleicht darin die Eigenschaft finden, welche den neueren Europäern den universellen Charakter verleihet, und sie fähig macht, auf die Eigenthümlichkeiten der verschiedenartigsten Nationen einzugehen. Sie ist aber auch für das Verständniss der bildenden Künste, wie sie sich unter den Händen der germanischen oder halbgermanischen Völker entwickelten, vielfach wichtig. Gewiss trug die Bekanntschaft mit den hebräischen Dichtungen und ihrer formellen und geistigen Antithese dazu bei, diese Neigung zu begünstigen; dass man sie aber nicht ausschiesslich daher leiten darf, geht schon daraus hervor, dass bei den Byzantinern dieselben Vorbilder diese Wirkung nicht hervorbrachten. Die eigenthümliche Weise, wie dieses geistige Element bei den Germanen im Reime sowohl wie in der bildenden Kunst sich äusserte, zeigt endlich noch deutlicher, dass es seine Wurzel in ihrer Nationalität hatte.

Denn auch hier gestaltete sich das Princip des Gegensatzes und der Gebrauch des Reimes bei diesen Völkern nicht gleich, sondern in individueller Verschiedenheit. Bei den Juden finden wir auch hier eine Formlosigkeit, welche es zu fester künstlerischer Ausbildung nicht kommen lässt

---

[1]) Zuweilen geht schon hier die Antithese zum Gleichklange über, z. B. Jesaias 5. v. 7 (in de Wette's Uebersetzung): Er harrete auf Gutthat und siehe da Blutbad, auf Beglückung und siehe da Bedrückung.

Bei den Indern spricht sich in ihrem langgegliederten Versbau die ganze Weichlichkeit ihres Wesens aus. Bei den Arabern herrscht auch im Reime dasselbe Spiel zierlicher Willkür, wie in der Arabeske. Bei den christlich-germanischen Völkern endlich kommt es, wiewohl erst allmälig, noch nicht in dieser frühen Periode, und mit manchen Schwankungen und Uebergängen, zu einer geregelteren Ausbildung der gereimten Poesie. Ich darf dies nur andeuten, da die weitere Ausführung und Vergleichung dieser Verschiedenheiten im Gebrauche des Reimes mit den geistigen Eigenthümlichkeiten dieser Völker mich zu weit von meiner eigentlichen Aufgabe ablenken würde.

Dagegen bedarf es noch einiger Bemerkungen über die Verwandtschaft des Formprincipes, das sich in jener fränkischen Ornamentik, mit dem, welches sich im Reime zeigt, und über das Verhältniss dieses Formprincipes zu dem der griechisch-römischen Kunst. In dieser nahm die Ornamentation entweder die Gestalt eines natürlichen Gegenstandes an, oder wo dies (wie im Mäander, im Eierstabe und sonst) nicht der Fall war, folgte sie doch einem bestimmten Gesetze; nach diesem formte sie sich und lief so in horizontaler Richtung stets sich wiederholend einfach fort, ohne dass sich irgendwo ein Absatz, ein Mittelpunkt zwischen zwei entsprechenden, sich ineinander spiegelnden Seiten bildete. Sie hatte vorherrschend die Bedeutung der Reihe. In der fränkischen Ornamentik ist dagegen die geradlinige Verzierung (z. B. die innerhalb der Initialen) nur eine Wiederholung, ein Reflex der äusseren Umrisse, während die gekrümmte Linie sich frei und ohne ein nöthigendes Gesetz bis zu einem Höhenpunkte bewegt, dann sich umwendet und denselben Gang in entgegengesetzter Richtung wiederholt, endlich abbricht wie sie angefangen und so ihren Lauf in steter Erneuerung symmetrischer Wiederkehr vollendet. Jede Seite einer solchen Verschlingung ist nur der Abdruck der anderen, das Gesetz freier Uebereinstimmung ist es, das sie beherrscht. Wir sehen daher zwei verschiedene, sich entgegenstehende Formprincipien; in der antiken Kunst das der fortlaufenden Einheit, in der christlichen das der Wiederkehr oder der Zweiheit. Indessen während durch jene antike Einheit jedes Glied fest in sich zusammenhängend und daher von den anderen gesondert ist, beruht hier die äussere Zweiheit auf einer inneren geistigen Einheit. Denn ihre beiden zunächst getrennten Seiten sind durch ihre Stellung und durch ihre zwar nicht völlige, aber doch relative Gleichheit aufeinander bezogen, sie deuten auf einen inneren Mittelpunkt hin und sind durch diesen zu einem untrennbaren Ganzen verbunden, das sein Gesetz in sich selbst trägt, nicht bloss in einer äusseren Begrenzung. Diese innere Einheit der einzelnen Theile giebt dann aber zugleich das Gesetz des Ganzen in ihrer Wiederholung.

Bei der Vergleichung des antiken Versmaasses mit dem Reimgesetze finden wir ganz dieselben Verhältnisse. Dort den festbegrenzten, geschlossenen Vers, der sein Gesetz in ununterbrochenem Verlaufe geradlinig erfüllt, hier das Abspringen und die Wiederkehr nach einer freien, ungemessenen Bewegung; dort die Einheit, hier die Zweiheit, der aber wieder eine innere Regel als Grundlage und Verbindung dient. In der bildenden Kunst sowohl als in der Poesie erscheint dies neue Stylgesetz in dieser Periode noch unvollkommen, es macht sich noch gleichsam zufällig geltend. Aber die Anlage dazu ist schon in diesen frühesten Anfängen vorhanden, und wir werden sehen, wie es später mehr und mehr auch in der höheren Kunst hervortritt. Da es auf der Verbindung entgegengesetzter, mannigfaltiger Formen beruht, die einem Mittelpunkte angehören, so können wir es vorläufig das Gesetz der Gruppirung nennen, welches dann dem Gesetze der Reihe, das in der alten Kunst herrscht, entgegensteht. Wollten wir bei der bildenden Kunst allein stehen bleiben, so könnten wir es das malerische Princip im Gegensatze zu dem Reliefstyl nennen, mit welchen dann die symmetrische Wiederkehr im Reime und der fortlaufende Gang des antiken Verses sich als höchst verwandt erweisen. Wir könnten dann darauf hindeuten, dass schon in den ersten christlichen Bildwerken diese symmetrisch-malerische Form sich zeigte[1].

Dies führt uns auf eine zweite tiefere und mehr innerliche Verwandtschaft zwischem dem Reime und dem bildnerischen Sinne, welcher sich in dieser fränkischen Kunst schon geltend macht. Die Regel des antiken Versmaasses ist in der Natur begründet, sie geht aus dem Tonfall der Rede, aus dem Ausdrucke unmittelbar hervor. Aber mit dem Wesen des Wortes hat sie wenig oder gar nichts gemein, für dieses ist sie etwas ganz Aeusserliches; sie misst alles nach dem einförmigen Maasse von Länge und Kürze, die Mannigfaltigkeit der Bedeutung ist ihr gleichgültig. Im Reime dagegen kommt auch der Sinn der Worte in Betracht, und auch darin liegt ein Naturelement. Es ist ausser Zweifel, dass die Laute des Wortes keinesweges ganz willkürlich und ohne Beziehung auf die Bedeutung sind. Wenigstens gilt dies von der ersten Entwickelung der Sprache; bei den Stammwörtern ist eine Verwandtschaft des Lautes mit der Bedeutung nicht zu verkennen, gewisse Laute sagen einer Vorstellung zu, sie kehren in Wörtern ähnlicher Bedeutung wieder, werden bei geringen Abweichungen des Sinnes mit Modificationen gebraucht. Zum Theil ist die Verknüpfung gewisser Töne mit gewissen Begriffen so in der menschlichen Natur begründet, dass sie sich bei allen oder vielen Völkern findet, zum Theil beruht sie nur auf einer Gewöhnung, deren Ursprung nicht aufzu-

[1]) S. oben S. 90.

zeigen ist. Bei weiterer Ausbildung der Sprache herrscht zwar das Bedürfniss der Unterscheidung mannigfacher und freier Begriffe so sehr vor, dass darüber die erste Abstammung der Wörter vergessen wird, indessen behalten doch jene frühen Eindrücke noch ihre Kraft. Der Klang des Wortes hat daher eine Bedeutung, die wir eine musikalische nennen müssen, weil sie die Aeusserung eines Geistigen und Individuellen im Reiche der Zeit und des Tones ist. Auch die Länge und Kürze der Sylben hängt, jedoch nur in den Stammsylben, mit dem Klange und der Bedeutung zusammen, bei der grammatischen Biegung und in der Zusammensetzung mehrerer Wörter geht aber diese Beziehung völlig verloren; für das Metrum ist daher jene Klangbedeutung des Wortes ganz gleichgültig, die Wörter werden wie Bausteine im Ebenmaasse aneinandergefügt. Im Reime dagegen tritt das Individuelle des Lautes deutlicher hervor, es wird durch die Wiederholung herausgehoben. Ist nun auch in einer entwickelten Sprache die Zahl der bedeutsam klingenden Worte nicht so gross, dass an diese Beziehung bei jedem Reime gedacht werden könnte, so wird doch dies musikalische Element der Rede in der gereimten Poesie vorzugsweise erhalten, und der Reim wird dem Dichter ein Mittel, durch die Art und den Wechsel der Klänge die Wortgebiete, in welchen sich seine Gedanken bewegen, und dadurch die Stimmung, aus welcher das Gedicht fliesst, auszudrücken [1]. Es ist nun bemerkenswerth, dass in der deutschen Sprache dies Bedeutsame des Lautes vorzugsweise gefunden wird; noch jetzt, nach den Einwirkungen so vieler fremdartiger Elemente, ist unsere Sprache reich an Wörtern, deren Klang bezeichnend ist. Sie war daher für die Anwendung des Reimes besonders geeignet.

Ganz ähnlich verhält es sich auf dem Gebiete der bildenden Kunst mit der Farbe. Auch sie ist an den Dingen charakteristisch, der höchsten Mannigfaltigkeit fähig und dadurch den feinsten Eigenthümlichkeiten sich anschliessend, dabei nicht bloss, wie das Maass, eine äussere, vergleichende Rücksicht, sondern wie der Klang eine selbstständige Aeusserung der inneren Kraft. Sie kann daher als ein Ausdruck des Innersten, wenn ich so sagen darf: der Seele der Dinge, gelten, und ist es auch in der Wirklichkeit oft. Indessen verhält es sich hier ungefähr ebenso wie mit dem Klange der Worte in der Sprache; nur am Ursprünglichen, bei den Gattungen oder bei besonders kräftigen Dingen behält die Farbe diese Geltung, bei anderen wird sie durch Zufälligkeiten bestimmt. Auch die Kunst bedient sich ihrer daher nicht bloss in jener speciellen Beziehung,

---

[1]) Feine Bemerkungen in dieser Beziehung giebt die sehr beachtenswerthe Schrift von Poggel: Grundzüge einer Theorie des Reimes und der Gleichklänge, Münster 1836.

als charakteristisch für den einzelnen dargestellten Gegenstand, sondern sie benutzt sie im Ganzen, um durch die Wahl und Verbindung der Farben, welche im Bilde erscheint, ein Allgemeines, eine Region des geistigen und körperlichen Lebens, eine Stimmung, auszusprechen. Ganz so wie in der Poesie der Reim erhält also die Farbe eine mehr subjective als objective Anwendung.

Ueberdies giebt es bei beiden einen noch unbestimmteren Gebrauch. Das Ohr wird durch den Klang der Reime auch dann ergötzt, wenn eine so tiefe künstlerische Durchbildung, wie zum Ausdrucke der Stimmung erforderlich, nicht vorhanden. Das Auge erfreut sich mit grösserem Rechte an einem harmonischen Wechsel der Farben, auch wo keine bestimmten Gegenstände dargestellt sind, kein Werk der höheren Kunst beabsichtigt ist. Farbe und Klang erscheinen hier nur als Elemente, die höherer Gestalt fähig sind, sie geben nur Ahnungen ihrer höheren Bedeutung und gewähren eine unbestimmte, aber nicht verächtliche Anregung des Sinnes.

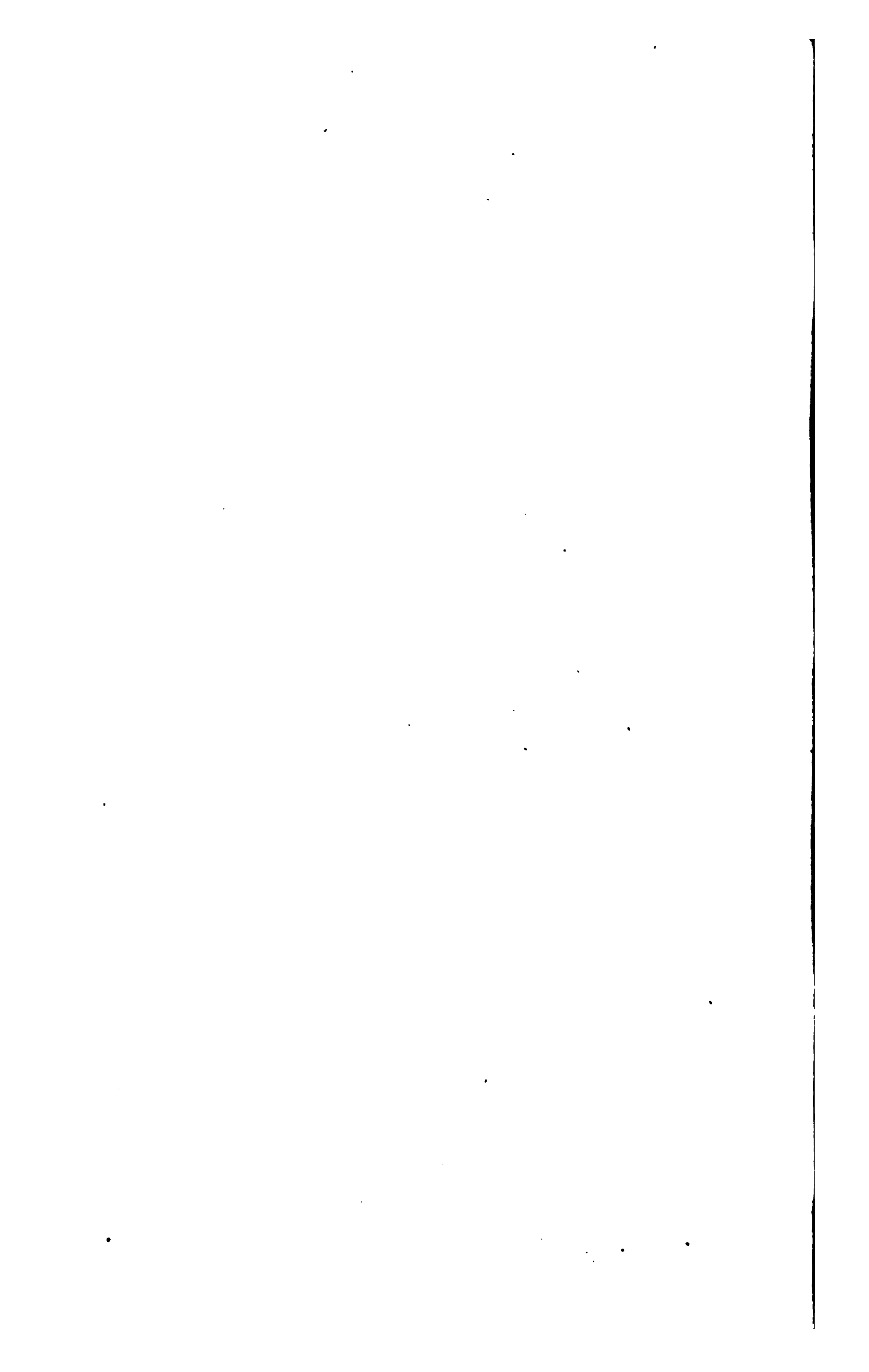
Der Reim der karolingischen Zeit und selbst des späteren Mittelalters ist meistens nur in dieser Beziehung angewendet. Nach den ersten Versuchen Ottfrieds schritt die Ausbildung der deutschen Sprache keinesweges rasch vor, während die romanischen Sprachen noch viel später hervortraten. Zwar machte sich der germanische Sinn auch im Lateinischen geltend und der Reim wurde in ihr fast durchgängig angewendet. Allein in der gealterten, todten Sprache war an ein Herausheben der Bedeutung nicht zu denken, höchstens als Wortspiel oder als Antithese (also gerade durch den auffallenden, aber meistens zufälligen Gleichklang des Nichtverwandten) kommt eine Rücksicht auf die Bedeutung vor. Bis zu dem Ausdrucke der Stimmung erhoben sich aber diese lateinischen Dichtungen nicht; nur bei geistlichen Liedern, und meistens auch da nur aus der späteren Zeit des Mittelalters findet man dies, und zwar oft in grosser Schönheit[1]); in der Regel dagegen liegt dem Reime bloss eine kindische Freude an dem Klingeln der Worte zum Grunde, es ist die erste Regung eines musikalischen Sinnes.

Auf ganz ähnlicher Stufe finden wir denn auch den Farbensinn in den Werken des frühen Mittelalters. An den einzelnen dargestellten Gegenständen ist die Farbe schwach und weit entfernt von tieferem Aus-

[1]) Die lateinische Sprache, obgleich für mannigfaltige Anwendung des Reimes nicht passend, eignet sich vortrefflich für das Kirchenlied; der Feierlichkeit, dem Gewaltigen, Uebermächtigen sagen ihre vollen Vocale wohl zu, und selbst die wiederkehrenden Flexionsendungen sind diesem Ausdrucke günstig, wie das volle, weite, schleppende Kleid dem ernsten Feste. Anderer Meinung ist, vielleicht in allzuweit getriebener Consequenz, Poggel a. a. O. S. 122.

drucke; noch weniger ist an eine künstlerische Behandlung des Farbentones ganzer Bilder zu denken. Dagegen ist in den Arabesken und später auch in der Polychromie der Gebäude eine wohlthätige, harmonische und oft überraschend neue Zusammenstellung der Farben anzuerkennen.

Wir sehen daher in beiden Beziehungen eine Regung des Sinnes in neuer Richtung, in unbestimmter Allgemeinheit und in harmlosem Spiele, nicht in der Anwendung auf Individuelles oder in der Gestaltung ernster Werke. Es bedurfte erst einer weiteren Durchbildung der Nationen, ehe der Sinn sich dazu erheben konnte.



Alphabetisches Ortsregister

der im III. Bande erwähnten Kunstwerke.

Ein der Seitenzahl beigefügter Stern bedeutet eine in den Text gedruckte Abbildung; der beigefügte Buchstabe n. verweist auf die Anmerkungen.

Alphabetisches Register

der im III. Bande erwähnten Künstlernamen.

(A. bedeutet Architekt, B. Bildner, M. Maler.)

Leipzig. Bär & Hermann.

